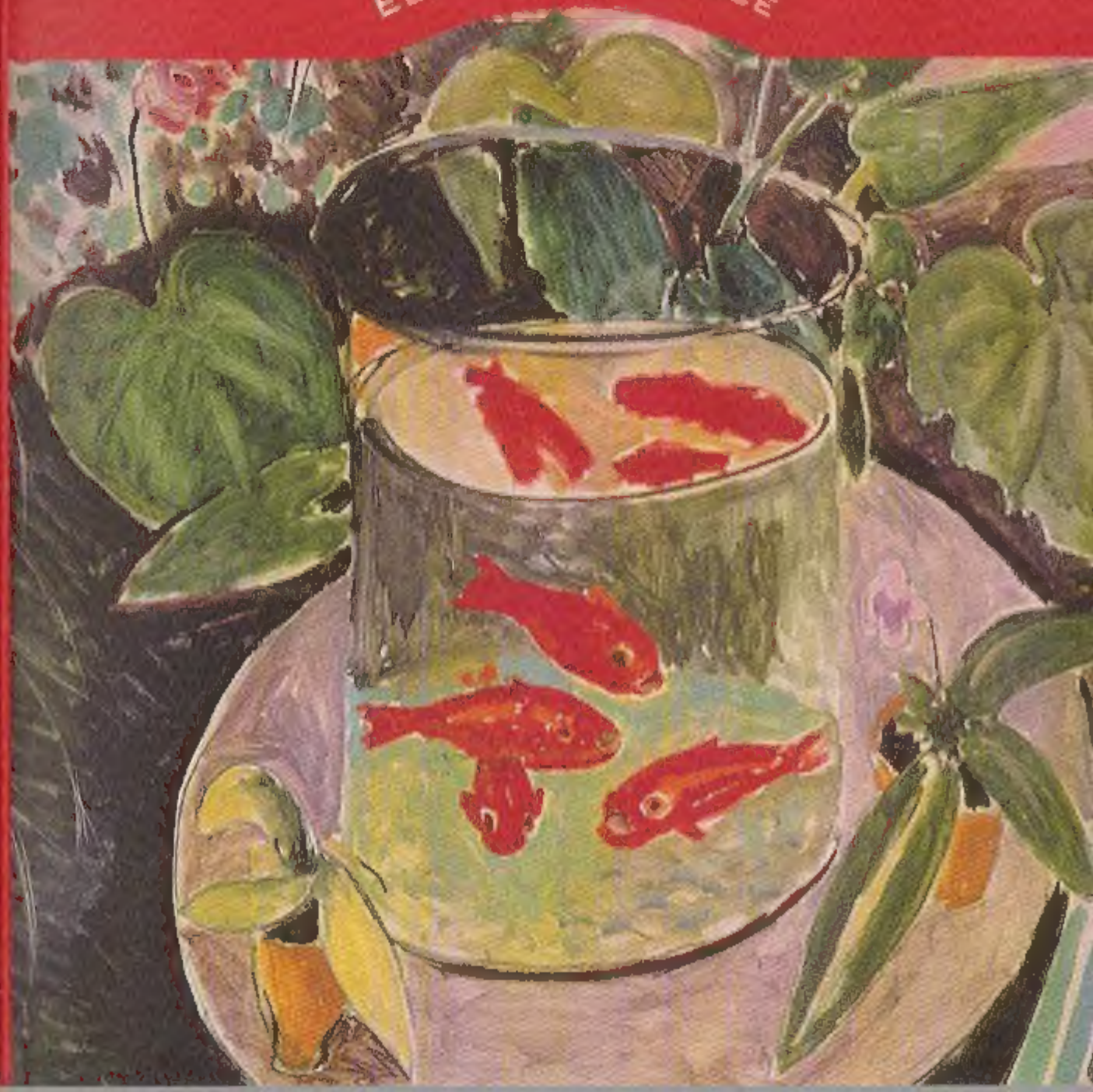


HENRI MATISSE
REFLEXIONES
SOBRE EL ARTE

EL ARCON DE EMECE

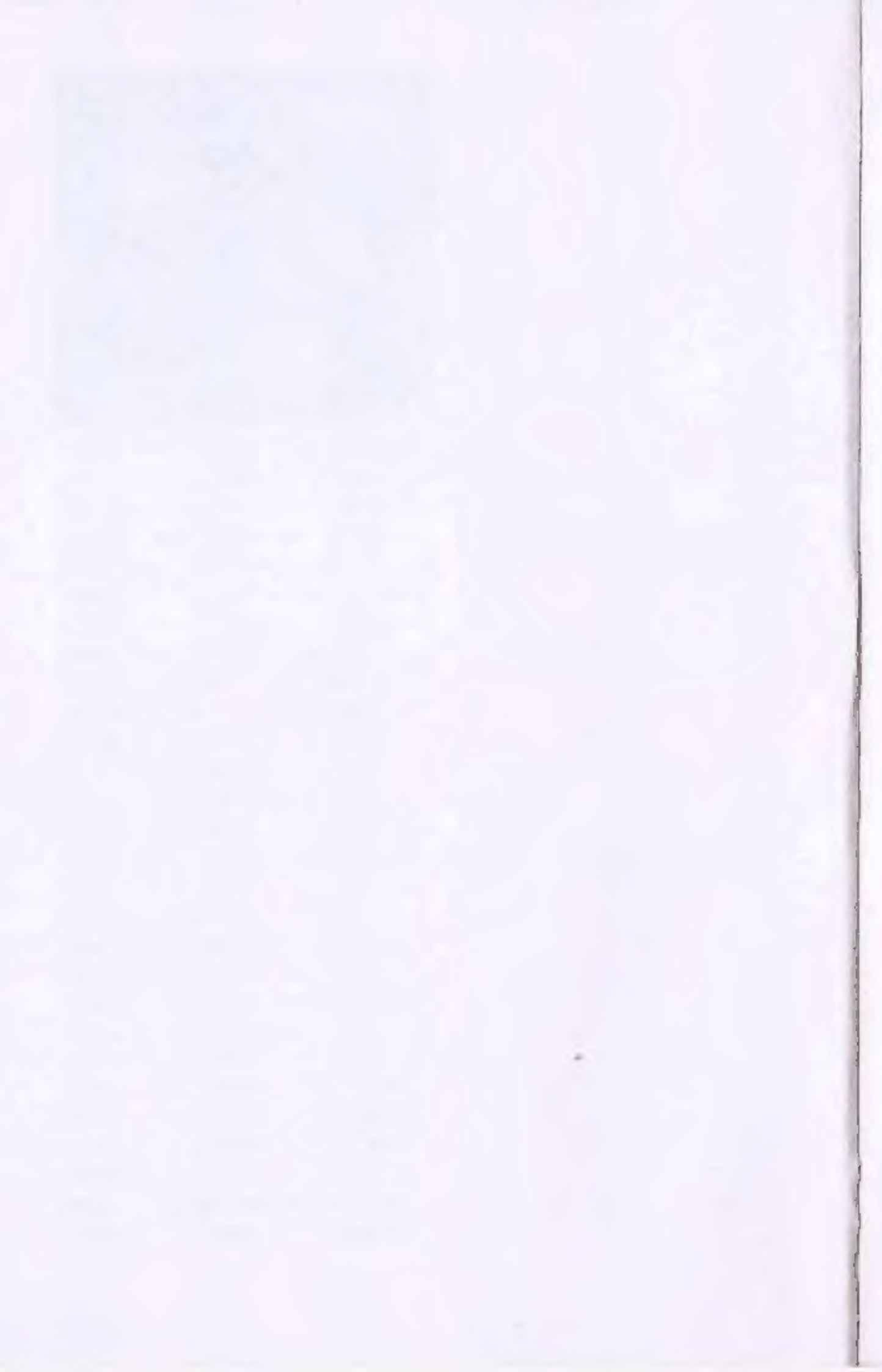




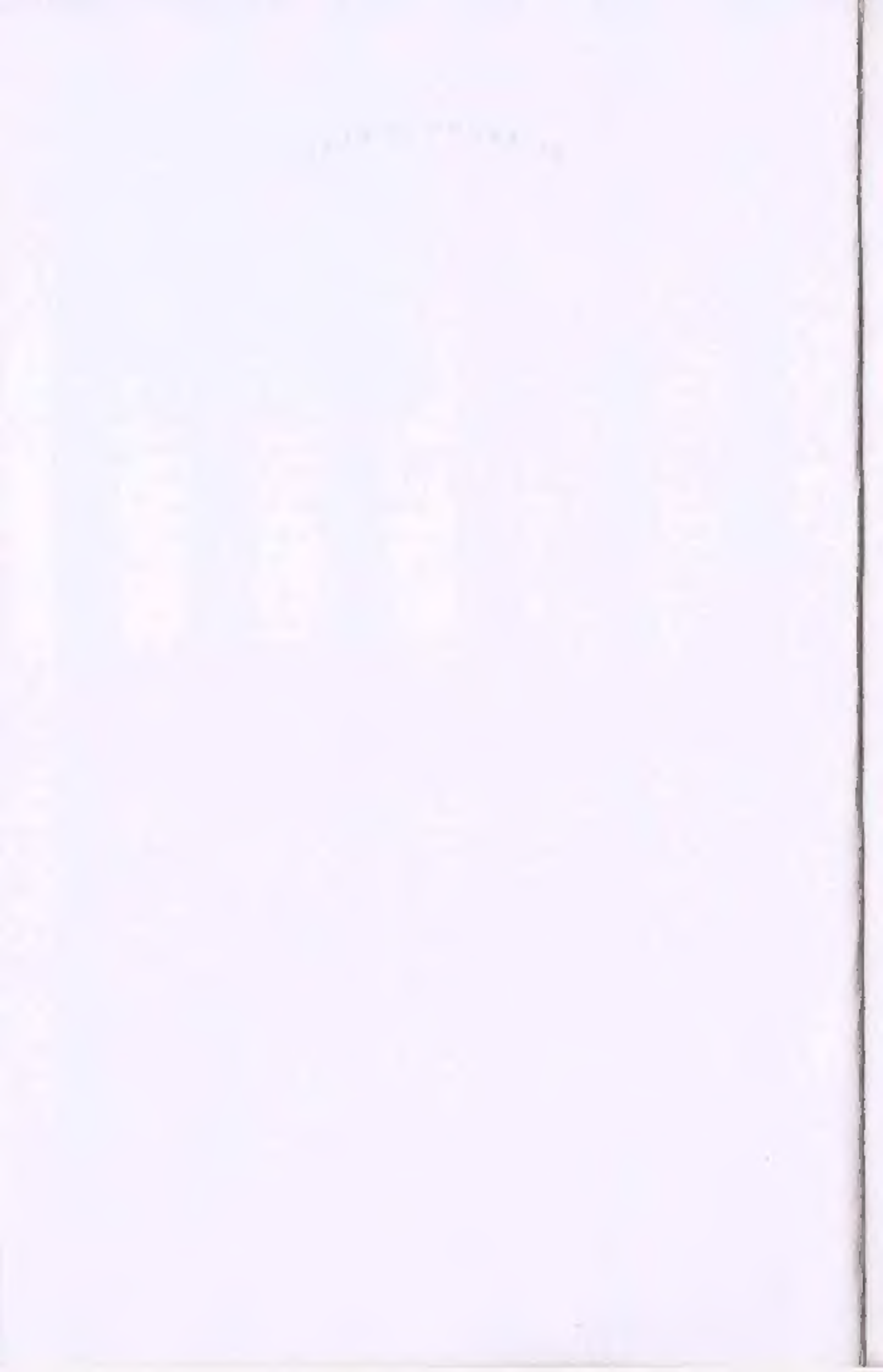
Henri Matisse nació en Le Cateau-Cambrésis, en el norte de Francia, a fines de 1869, en el seno de una familia de clase media. Estudió derecho en París entre 1887 y 1889 pero al año siguiente se sintió atraído por la pintura y pronto fue admitido en la Escuela de Bellas Artes. Se formó dentro de la tradición académica copiando a los maestros clásicos. A su vez estudió el arte de los impresionistas, comenzando su propia experimentación.

La verdadera liberación artística de Matisse, en términos del uso del color como configurador de formas y planos espaciales, se produjo bajo la influencia de Gauguin, Cézanne y van Gogh, cuya obra estudió con detenimiento a partir de 1899. Más tarde adoptó la técnica puntillista de Cross y Signac, pero la modificó aplicando pinceladas más amplias. Hacia 1905 había producido unas imágenes cuya audacia cromática rompía con todo lo anterior. Ese mismo año Matisse expuso junto a pintores afines como Derain y Vlaminck. El grupo fue bautizado como *les fauves* (las fieras) por su uso estri-





EL ARCÓN DE EMECÉ



HENRI MATISSE
REFLEXIONES SOBRE EL ARTE

Traducción de Susana Soba Rojo



Editorial Espasa

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

DEPARTMENT OF THE HISTORY OF ARTS

THE HISTORY OF ARTS

THE HISTORY OF ARTS

THE HISTORY OF ARTS

THE HISTORY OF ARTS

HENRI MATISSE

REFLEXIONES SOBRE EL ARTE

Textos y notas redactados por Dominique Fourcade



EMECÉ EDITORES

840-4 Matisse, Henri
SHE Reflexiones sobre el arte. - 2ª ed. - Buenos Aires : Emecé, 2000.
432 p. : 22x14 cm. - (El arcón de Emecé)

Traducción de: Susana Suba Rojo

ISBN 950-04-1880-0

I. Título - I. Ensayo Francés

Emecé Editores S.A.
Alsina 2062 - Buenos Aires, Argentina
E-mail: editorial@emecé.com.ar
<http://www.emecé.com.ar>

Título original francés: *Écrits et Propos Sur L'Art*
Textes, notes et index établis par Dominique Fourcade
Copyright © Hermann, Paris 1972

La edición original ha sido publicada en Francia, bajo el título
Écrits et propos sur l'art, por Hermann, éditeurs des sciences et des arts.
© Emecé Editores S.A., 1997, 1998

Diseño de tapa: *Eduardo Ruiz*
Fotocromía de tapa: *Moon Patrol S.R.L.*
4ª impresión: 2.000 ejemplares

Impreso en Verlap S.A.,
Comandante Spurr 653, Avellaneda, abril de 2000

Reservados todos los derechos. Queda rigurosamente prohibida,
sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright",
bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción
parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento,
incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

IMPRESO EN LA ARGENTINA / PRINTED IN ARGENTINA

Queda hecho el depósito que previene la ley 11.723

I.S.B.N.: 950-04-1880-0

49.006

BIOGRAFÍA

1869: H. M. nace en Cateau-Cambrésis (Norte) el 31 de diciembre. Infancia en Bohain (Picardía).

1882/1887: Estudios en el liceo de Saint-Quentin.

1887/1888: Estudios de Derecho en París.

1889. Empleado en un estudio jurídico en Saint-Quentin.

1890. Comienza a pintar durante el transcurso de una larga convalecencia.

1891/92: París. Se inscribe en la Academia Julian (allí enseña Bouguereau). Pronto la abandonará para entrar en el taller de Gustave Moreau, en la Escuela de Bellas Artes. Allí conoce a Rouault y a Bussy. Ve los Goya del Museo de Lille

1893/1894. Hace numerosas copias en el Louvre. Se relaciona con Maquet, que acaba de ingresar en el taller de Moreau, junto con Manguin. *La lectora*.

1895. Vive en quai Saint Michel, N° 19. Pinta al aire libre en París. Viaja a Bretaña con Émile Wéry.

1896. Expone con éxito en el Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, de la cual es elegido miembro correspondiente. Viaja a Bretaña (Belle-Île). Russell le muestra trabajos de Van Gogh. *Interior con sombrero*

- 1897: El Legado Caillebotte expuesto en el Museo de Luxemburgo. Matisse ve allí a los impresionistas. Viaje a Bretaña. *La mesa servida* es mal recibido en el Salón Nacional. Traba conocimiento con Pissarro. Camoin entra en el taller de Moreau.
- 1898: Se casa con Amélie Parayre. Visita Londres donde estudia a Turner. Descubre el Sur (Córcega, después Tolosa y los alrededores de Perpignan). Muerte de Gustave Moreau.
- 1899: Vuelve a París, tras un año de ausencia. Nace su hijo Jean. Encuentro con Puy y con Derain en la Academia Camière. Le compra a Vollard una tela de Cézanne (*hex banistas*), un yeso de Rodin, un dibujo de Van Gogh y una tela de Gauguin (*Cabeza de niño*). Lee el ensayo de Signac *De Eugène Delacroix al Neo-impresionismo*. Pinta al aire libre en el jardín de Luxemburgo, en Arcueil, y, desde su ventana, vistas del muelle de Saint-Michel.
- 1900: Nace su hijo Pierre. Grandes dificultades económicas. Para sobrevivir trabaja como decorador en el Grand Palais. Por las noches estudia escultura. *Interior con armonio*.
- 1901: Semanas de convalecencia en Villars-sur-Ollon (Suiza). Expone en el Salón de los Independientes (presidido por Signac). Derain le presenta a Vlaminck en la retrospectiva de Van Gogh.
- 1902: Matisse vuelve (con su mujer, su hija Marguerite y sus dos hijos) a vivir en Bohain, donde las condiciones materiales son menos duras. Berthe Weil (quien le presentará a Roger Marx y en cuya galería expone junto con otros pintores del taller de Moreau) es su primer marchand.

1903: Matisse expone (siempre con su grupo) en los Independientes, en la galería de Berthe Weil y sobre todo en la inauguración del Salón de Otoño, donde se presenta una retrospectiva de Gauguin. Primeros grabados (aguafuertes y puntassecas). *El esclavo* (escultura).

1904. Primera exposición personal en la galería de Ambroise Vollard. Pasa el verano en St. Tropez cerca de Signac y de Cross. Trece telas en el Salón de Otoño.

1905: *Lupa, calma y voluptuosidad*, expuesto en los Independientes, es comprado por Signac. Matisse pasa el verano con Derain en Collioure. Allí conoce a Mallol y a D. de Monheid, en cuya casa ve telas de Gauguin. En el Salón de Otoño, Matisse (que figura encabezando la lista), Derain, Friesz, Manguin, Marquet, Puy, Rouault, Valtat y Vlaminck exponen en la misma sala y son bautizados con el nombre de Fauves. Los Stein (Gertrude, Leo, Michael y Sarah) compran su primer Matisse (*La mujer del sombrero*). Artículo de Maurice Denis. Matisse alquila un taller en la calle Sèvres. Encuentra a Hans Purmann. *Retrato de Madame Matisse con raya verde*.

1906: *La alegría de vivir*, único cuadro que Matisse expone en los Independientes y cuyo espíritu Signac desapruueba, es comprado por Leo Stein. Expone en la galería Druet. Viaja a Argelia (Biskara) de donde trae cerámicas y telas. Pasa una temporada en Collioure. Expone en el Salón de Otoño (*Naturaleza muerta con alfombra roja*). Matisse es el primer artista que se interesa por el arte negro. Encuentra a Picasso en casa de los Stein. Etta Cone comienza su colección. Primeras litografías y grabados en madera.

1907: *Desnudo azul*, en los Independientes (donde entre los "fauves" aparece Braque). Viaja a Italia (Venecia, Padua, Florencia, Arezzo y Siena), luego pasa una temporada

en Collioure. *El Lujo* va al Salón de Otoño. Artículo de Apollinaire. En el taller de la calle Sèvres sus admiradores organizan una escuela donde él enseña. *Desnudo acostado* (escultura)

1908. Traslada a su taller (y su escuela) al Bulevar de los Inválidos. Expone en Nueva York por gestiones de Steichen, en la Gal. 291 de Alfredo Stieglitz (dibujos, acuarelas y grabados). Viaja a Baviera con Purrmann. Publica *Notas de un pintor*. Sergio Stschukin le compra, entre otras cosas, *La mesa roja*. Hacia fines de año viaja a Berlín. Su muestra en la galería de Paul Cassirer (La Casa)

1909. Stschukin le encarga dos decorados (*La danza* y *La música*). *Verano en Cavalière* (Desnudo sentado). Se instala en Issy-les-Moulineaux donde hace construir un taller. *La serpentina* y la primera versión de *Espalda*. Se desinteresa poco a poco de la enseñanza. Félix Fénéon le hace firmar su primer contrato con Bernheim-Jeune. En Moscú, La Toison d'or le dedica una importante publicación. Primera versión de *La danza* y de *Naturaleza muerta y Danza*.

1910: Exposición de dibujos en la Galería 291. Retrospectiva en la galería Bernheim-Jeune. Visita la exposición de Arte Musulmán en Munich. Participa en Londres en la exposición "Manet y los posimpresionistas", organizada por Roger Fry. Primeras cabezas de *Jeannette*, *La Danza* (segunda versión) y *La Música*, en el Salón de Otoño. Matisse parte para España.

1911: Pinta en Sevilla, luego en Issy (*El taller rojo*) y en Collioure. Viaja a Moscú para supervisar la instalación de *La Danza* y de *La Música*, en la galería de Stschukin; estudia íconos. Parte hacia Marruecos, donde se quedará hasta la primavera.

- 1912: Issy les Molineaux (*Retrato de Madame Matisse*). Primera exposición de esculturas en Nueva York. Exposición posimpresionista de Londres. Visita la exposición de miniaturas persas en el Museo de Artes Decorativas. Vuelve a partir hacia Tánger (diciembre).
- 1913: Armory Show (Nueva York y Chicago) y Sezession de Berlín. Vuelve de Tánger en la primavera, expone sus pinturas marroquíes en la galería de Bernheim-Jeune; Morosov adquiere el "tríptico marroquí". Verano en Issy. Alquila un taller en quai St. Michel. *Jeannette, Espalda II*.
1914. Trabaja en París (*Ivonne Longsberg, Interior, Pescados*); luego en Issy. Su exposición en Berlín es interrumpida por la guerra. Ante la imposibilidad de incorporarse al ejército, Matisse se instala en Collioure con su familia (*Ventana en Collioure*), traba amistad con Juan Gris a quien tratará de ayudar. Los daneses Ietzenhund y Johannes Rump comienzan a adquirir cuadros de Matisse, lo mismo que en Estados Unidos, John Quinn y sobre todo Albert C. Barnes.
1915. Exposición en la Montross Gallery de Nueva York. Invierno en St. Michel, verano en Issy (*La cortina amarilla*). En su cuadro *Italiana* se reconoce a la modelo Laurette, que posará para numerosos cuadros.
1916. Trabaja en París (*El pintor y su modelo*) y en Issy (*Los melones, Los marroquíes, La lección de piano, Naturaleza muerta, imitación de Hem*). Primera temporada en Niza en el Hotel Beau Rivage.
1917. Verano en Issy (*La lección de música*) y otoño en París (*Las tres hermanas, tríptico*). Parte para Marsella en diciembre desde donde va a Niza. Primera visita a Renoir. *Espalda III*.

- 1918: Exposición Matisse Picasso en la galería de Paul Guillaume (presentada por Apollinaire). Muestra su pintura a Renoir. Alquila un departamento en la Promenade des Anglais, luego en la Villa des Alliés (*Interior con violín*). Verano en Cherburgo y en París. Vuelta a Niza, hotel de la Méditerranée. Visita a Bonnard en Antibes.
- 1919: Exposición en la galería de Bernheim-Jeune. Trabaja en Niza. Aparece la modelo Antoinette (*Les Persiennes* y *Las plumas blancas*). Se la vuelve a ver en las obras pintadas en el verano en Issy (*La mesa negra*, *El té*). Exposición en Londres en la galería Leicester.
- 1920: Niza (*Después del baño*). Decorados y trajes para el *Canto del ruiseñor*, ballet de Diaghilew, con música de Stravinski, amistad con Léonide Massine. Matisse acompaña al ballet a Londres. Verano en Étretat. Expone sus obras más recientes en la galería de Bernheim-Jeune. Henriette Derriczer comienza a posar para él, y aparecerá en su obra hasta 1929 (*Mujer en el diván*).
- 1921: *Gran interior*. Niza. Verano en Étretat. En el otoño alquila un departamento en la Plaza Charles-Félix, de Niza. El Museo de Luxemburgo compra *Odalisca con pantalón rojo*. A partir de este momento Matisse vivirá una mitad del año en Niza y la otra en París. Pinta *Mujer* y *Peces rojos* y *El biondo morisco*.
- 1922: Su esposa y su hija donan *Interior con berenjenas* al Museo de Grenoble. Matisse comienza una serie de litografías que culminará en 1925 con *Odalisca con bombacha bayadera*.
- 1923: Legado de Marcel Sembat al Museo de Grenoble. Las colecciones de Stschukin y Morosov forman el Museo

de Arte Moderno occidental de Moscú *Los jugadores de damas* y *La pose hindú*

1924: Expone en Nueva York en la galería de Joseph Brummer. Leo Swane organiza en Copenhague la más importante retrospectiva de Matisse realizada hasta esa fecha. Exposición anual en la galería de Bernheim-Jeune (como en 1922 y 1923). Pinta *Interior, flores y lora*, *Interior con fonógrafo*, *Odalisca con magnolias*

1925: Viaje a Italia. Termina su escultura *El gran desnudo sentado*. Pinta *Figura decorativa sobre fondo ornamentado*

1927: Exposición organizada por Pierre Matisse en Nueva York en la galería Valentine Dudensing. Recibe el premio Carnegie. *La mujer con velo*. Esculturas: *Henriette II*, *Desnudo acostado II*, *Desnudo acostado III*

1929: Escultura (*Desnudo acostado III*, *Henriette III*) pintura, numerosas puntassecas, aguafuertes y litografiadas

1930: Termina *Espalda II*. Parte para Tahití, vía Nueva York y San Francisco, visita a Etta Cone en Baltimore y la Barnes Foundation en Merion. Skua le encarga la ilustración de las *Poesías* de Mallarmé. Retrospectiva en la galería Tannhauser de Berlín. Jurado en el Premio Carnegie, que es concedido a Picasso. Segundo viaje a Estados Unidos hacia fin de año. Matisse acepta el encargo del doctor Barnes para una gran decoración: *Tiara* (escultura).

1931: Retrospectiva en París (ciento cuarenta y cinco pinturas en la galería Georges Petit), en la Kunsthalle de Basilea y en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Trabaja en la decoración encargada por la Barnes Foundation (*La danza*) y en la ilustración del libro de Mallarmé.

1932. Termina *La danza*, pero como se le habían dado mal las dimensiones, tiene que hacer una nueva versión. Aparición de las *Poesías* de Mallarmé (treinta agua-fuertes).
1933. Se dirige hacia Merion para supervisar la instalación de *La danza*. Descansa luego cerca de Venecia, en Abano Bagni; revé los Giotto en Padua.
1935. Cartones para tapicerías. Lydia Delectorskaya posa para Matisse. *Los ojos azules*, *El sueño*, *Desnudo rosado*.
1936. Expone en la galería Paul Rosenberg de París. Importante serie de desnudos (pinturas y dibujos) *El pintor y su modelo*.
1937. Se exponen cuadros recientes en la galería de Paul Rosenberg. Massine le encarga trajes y decorados de *Rojos y negros* (*La extraña farándula*) para los Ballets Russes. R. Escholier cuelga la primera versión de *La danza* (Barness) en el Museo de la Ciudad de París. Elena Galitzine y Lydia Delectorskaya posan para una serie de figuras entre las cuales está *Gran vestido azul sobre fondo negro*.
1938. Pinturas recientes en la galería de Paul Rosenberg. El Museo de Luxemburgo compra *Figura decorativa sobre fondo ornamental*. Se instala en el viejo hotel Regina, en Camiez. *El jardín de invierno*.
1939. Representación de *Rojos y negros*. Primavera en Niza (*La música*). Verano en París, en el Hotel Lutétia. Poco después de comenzada la guerra, Matisse visita la exposición de las pinturas del Prado que se exhibe en Ginebra. Vuelta a Niza en octubre (*Francia*).
1940. Primavera en París. Parte para Butteaux al caer París, pero renuncia a un viaje a Brasil y decide quedarse en

Francia. Pasa una temporada en Ciboure y vuelve a Niza en octubre (*La blusa rumana*).

- 1941· Se exponen dibujos en la galería de Louis Carré en París. En enero Matisse es operado de una grave afección intestinal de la que se repone milagrosamente. Vuelve a Niza en mayo y retorna a la pintura; para su recuperación debe pasar la mayor parte del día en cama, y de esa época son los primeros proyectos para ilustrar *Florilegio de amores* de Ronsard.
- 1942· Louis Aragon lo visita en Cimiez. Dibuja la serie de *Temas y variaciones*. En dos entrevistas radiotelefónicas que le hacen en ese año, ataca el academicismo del ambiente. Intercambio de cuadros con Picasso. Trabaja en la ilustración de *Poemas* de Charles d'Orléans.
- 1943· En marzo, después de una recorrida en avión sobre Cimiez, se instala en Vence, en la villa Le rêve. Pinta *El lavío*, *Tabaco real*.
- 1944· Mme. Matisse es enviada a prisión y Mme. Georges Duthuit esta a punto de ser deportada por sus actividades en la Resistencia francesa. Trabaja en la ilustración de *Las flores del mal*. Picasso consigue que Matisse figure en el Salón de Otoño de la Liberación.
- 1945· En el verano vuelve a París. Expone en el Museo de Victoria y Alberto, de Londres, juntamente con Picasso. Cuelga seis telas recientes en la galería Maeght y hace una retrospectiva en el Salón de Otoño.
- 1946· Expone sus pinturas recientes en Niza. Se filma un cortometraje que muestra a Matisse hablando y dibujando. Ilustra las *Cartas de Mariana Alcoforado* y *Rostras* de Reverdy. *El Asia*, *Dama con vestido blanco*.

- 1947: Georges Salles y Jean Cassou hacen ingresar importantes obras en el Museo Nacional de Arte Moderno recientemente creado. El editor Tériade publica *Jazz Serie de Interiores* de Vence.
1948. *Santo Domingo* para la Iglesia de Assy. Aparición de *Florilegio de amores* de Ronsard (126 litografías). Retrospectiva en Filadelfia organizada por Henry Clifford. Trabaja en la decoración de la capilla de Vence y hace grandes papeles a la aguada recortados.
1949. Vuelve al Hote. Regina. Pinturas recientes en Nueva York en la galería de Pierre Matisse. Exposición en el Museo de Arte Moderno (papeles a la aguada recortados, pinturas recientes y grandes dibujos a pincel). Retrospectiva en Lucerna. La colección Cone entra en el Museo de Arte de Baltimore.
1950. Aparición de los *Poemas* de Charles d'Orléans (litografías). Las maquetas de la Capilla de Vence son expuestas por primera vez en la exposición de la Maison de la Pensée Française, en París (al mismo tiempo se exhiben cincuenta esculturas de Matisse). Lameado en la xlv Biental de Venecia, comparte el premio con Henri Laurens.
1951. La colección Harriet Lane Levy es legada al Museo de Arte de San Francisco. Inauguración de la Capilla de Vence. Primeros cuadros desde 1948: papeles a la aguada, recortados, dibujos a pincel. Exposición en Nueva York en el Museo de Arte Moderno. Aparición de la obra de Alfred H. Barr (h).
1952. Exposición de grabados en la galería Berggruen, en París, y de pinturas en Knokke-le-Zoute. Inauguración del Museo Matisse en Gatteau-Cambresis. Serie de *Devueltos azules* (papel a la aguada recortado).

1953. Exposición de papeles recortados en la galería Berggruen y de esculturas en la Tate de Londres, y en Nueva York, en la galería Curt Valentin.
- 1954 Exposición en la galería de Paul Rosenberg de Nueva York. El rosetón para la Union Church de Pocantico Hills de Nueva York fue su último papel a la aguada recortado. Matisse murió el 3 de noviembre en Niza y sus restos reposan en el cementerio de Cimiez.



ADVERTENCIA

En el transcurso de su vida, Henri Matisse desarrolló con gran claridad las ideas que guiaron su obra.

El respeto estricto de la cronología —a menudo difícil, sino imposible, de establecer— según la cual se suceden o superponen sus escritos y reflexiones sobre el arte, no es suficiente para lograr el orden necesario en una materia cuya abundancia y diversidad ofrecían el riesgo de empañar la claridad misma de su pensamiento.

Las *Reflexiones sobre el Arte* reunidas aquí han sido agrupadas en algunos extensos capítulos de la manera más ágil posible.

Sería vano el intento de disimular lo que semejante clasificación comporta de arbitrario, sobre todo cuando estamos frente a un artista que siempre trató de evitar la sistematización de sus ideas en una doctrina ordenada. Le habría parecido que semejante proyecto es ajeno al arte.

Por otra parte, es raro que Matisse examinara un aspecto particular de su trabajo sin llevar su reflexión al conjunto de su obra, volviendo sobre los principios rectores, retomados, matizados y constantemente profundizados. Algún texto o algún pensamiento incluidos en notas hubiera podido figurar muy bien en otro capítulo o en función de otro contexto que el elegido.

Estas *Reflexiones sobre el Arte* fueron recopiladas por Gaston Diehl, con la colaboración de Françoise Nora.

Se ha querido colocar como encabezamiento páginas de privilegiados testigos de la carrera de Henri Matisse: Gaston Diehl, Georges Duthuit, André Masson y Pierre Reverdy.



HENRI MATISSE

Al querer considerarse exclusivamente pintor o escultor, al rechazar durante largo tiempo cualquier ámbito que no estuviese conectado exclusivamente con la creación plástica, Matisse es la figura que se opone a una época donde el contacto con medios literarios hacía que se despertara en algunos el deseo de incursionar en otros medios de expresión que no fueran los propios. En 1908, acepta, sin embargo, exponer por escrito sus opiniones. Es un pintor cuya notoriedad va en aumento, sobre todo entre quienes coleccionan sus obras, pero al mismo tiempo crece alrededor de él una marcada oposición. Matisse trata de demostrar sus convicciones y precisar sus puntos de vista. En el Salón de Otoño de 1907 presentó varios esbozos de arte monumental, en particular el croquis de *La música*, creyendo definir la nueva orientación que pondría en práctica al año siguiente en *La mesa, armonía azul*, y que después, planteada en función de una armonía roja, llamada *Primer panel decorativo*, sería el preludio de una serie de trabajos murales.

La presentación de conjunto de su obra en el Salón al año siguiente, los primeros pasos en el campo de la enseñanza en el taller de la calle Sèvres se suman a su necesidad de puntualizar y justificar su camino. Las *Notas de un pintor* reflejan por su tono directo, desprovisto de énfasis, al igual que sus telas, una conciencia aguda de los problemas pictóricos del momento y una inteligencia lúcida que apunta a soluciones posibles.

A los treinta y nueve años de edad, Matisse no sueña con lanzar un manifiesto, ni siquiera se contenta con hacer una simple profesión de fe. Su análisis de la creación artística y de las exigencias de la plástica resumen su propia experien-

cia y abren un campo de investigaciones para el porvenir, una especie de prospectiva en el arte.

Las palabras *condensacion, estabilidad, orden, claridad*, que su pluma repite constantemente, reivindican la participación de la inteligencia en una expresión basada en las sensaciones. Matisse insiste en la necesidad de imponerse una disciplina para alcanzar ese arte de equilibrio, de pureza y de armonía.

Las reflexiones compendiadas por Sarah Stein son de una particular importancia dado que ya preliguan las *Notas* Nacidas en circunstancias diversas, todas se refieren a esa unidad fundamental de la obra que concibe Matisse, ya que sus preocupaciones apuntan constantemente a la estricta organización del cuadro, al ajuste de volúmenes, al juego de equivalencias.

Cansado de la monotonía pedagógica, su interés se centró en el encargo de los dos grandes paneles que ya había esbozado y que estaban destinados a decorar el Palacio Troubetzkoy, de Moscú. A un periodista le describe con entusiasmo su proyecto, insistiendo en la actitud que va a adoptar: "Vamos a la serenidad por la simplificación de las ideas y de la plástica. El conjunto es nuestro único ideal (...). Se trata de aprender y quizá de volver a aprender una estructura que es la de las líneas (...). La plástica debe engendrar la emoción de la manera más directa posible y por los medios más simples (...) tres colores para un vasto panel de danza: el azul del cielo, el rosa de los cuerpos, el verde de la columna".

Ya en 1906 había provocado la incompreensión de muchos expositores de los Independientes al manifestar su deseo de renovación profunda de las formas expresivas con la *Alegría de vivir*, verdadera suma de sus aspiraciones. Estas obras están tratadas en un estilo depurado y amplio donde canta y se ordena triunfalmente su necesidad de quietud. Le queda por descubrir sobre la tierra las imágenes reales de este edén que él había imaginado.

Gustavo Moreau le venía transmitiendo desde tiempo atrás su pasión por las miniaturas indopersas y bizantinas. Los

países musulmanes lo atraen aún más. En octubre de 1910, en Munich, visita una exposición de obras de arte islámico que lo impresiona profundamente. Me confió en esa oportunidad que allí había encontrado la idea de un espacio más grande, de un verdadero espacio plástico. Durante el invierno de 1911 y la primavera de 1912 se instaló en Tánger. Es de lamentar que nadie haya pensado recoger algunas confidencias sobre ese largo contacto con Marruecos.

Ciertas obras excepcionales y de una singular belleza reflejan a su manera ese paraíso perdido donde Bizancio y el islam terminaron por encontrarse en dominantes y obsesionantes azules. El crescendo que va del ultramar más profundo a las ligeras tonalidades azuladas, retomado en discreto contrapunto con rosados o anaranjados, juega en estas telas como una lenta melopea.

Consagrado en el plano internacional gracias al Premio Carnegie que recibe en 1928, improvisa y lo hace con autoridad. Las entrevistas de Lériade, hábilmente conducidas, aportan numerosos datos sobre su búsqueda de un nuevo espacio, que había ido en vano a rastrear a Tahití en la primavera de 1930 y que acabó por encontrar en septiembre en el paisaje urbano neoyorkino. En realidad, Matisse extrae de sus viajes un indispensable estímulo, pero no temas de inspiración. El recuerdo de Tahití se concretará bastante más adelante en sus cartones para tapices.

El encargo propuesto por Barnes, esa "pintura arquitectural de cincuenta y dos metros cuadrados" le significará más de tres años de trabajo. Representó ciertamente el esfuerzo más logrado y mejor realizado si se piensa en la difícil ubicación propuesta. Matisse me confiará que ese tema de *La Danza* lo lleva tan dentro de sí que pudo darle inmediatamente ese toque dionisíaco. También le ha de permitir, en función de las tan amplias superficies de que disponía, descubrir un nuevo procedimiento que responda a su deseo de equilibrio minucioso de la organización plástica y a su necesidad de expresividad inmediata: el papel recortado.

Animado por los éxitos de las grandes retrospectivas que se multiplican en Berlín, París, Basilea y Nueva York, aborda

con admirable libertad las más variadas técnicas. Ante el señalado éxito de sus ilustraciones para las *Poesías*, de Mallarmé, y el placer que le ha procurado esa labor, inicia una serie de obras ilustradas que irá enriqueciéndose con el tiempo. El dibujo, al que siempre ha abordado con pasión, ofrece a su linismo un campo en el que realizará todo tipo de experiencias, empleando incluso medios rudimentarios como, en pintura, el grabado sobre linóleo.

Adquirió el hábito de volver sobre el mismo tema y dar varias versiones. Es como el cineasta que filma varias veces la misma escena con el objeto de elegir la más lograda, multiplicar los estados sucesivos haciéndolos desaparecer paulatinamente en la tela, tomándose el trabajo, incluso, de fotografiarlos.

El problema se plantea de manera diferente en el dibujo, donde se tiene la libertad de acumular anotaciones y de diversificarlas hasta el infinito sin tener que destruirlos. De dibujo en dibujo vemos que la escritura se transforma en signos surgentes hasta llegar a la culminación que él llama tan sugerentemente "el momento en que mi mano canta por sí sola".

Me acuerdo de 1945 o 46. El dolor le impedía dormir. Me mostró un cuaderno en el cual había estado dibujando en Nochebuena una hoja de roble. Ese tema le había bastado para que en las muchas páginas hubiera estampado infinitud de variaciones.

En numerosas ocasiones se pronuncia sobre el color que queda en sus ojos, incluso a través del negro y del blanco, como el elemento mayor y el objeto principal de sus intentos.

La guerra, la ocupación, su enfermedad, no afectan en absoluto esta radiante serenidad que seduce a quien se le acerca. La edad ha acentuado en su rostro ese aspecto altivo, meditativo, que había hecho que sus camaradas del taller de las colinas de Chaumont lo llamaran "el profesor" o "el doctor". Pero detrás de los anteojos, su mirada brilla, vivaz, maliciosa, llena de curiosidad y a menudo una sonrisa divertida borra la aparente severidad.

A pesar de la edad y de las pruebas, continúa, Matisse está animado por una imperturbable convicción que llega al nivel de una trascendente meditación sobre la existencia. Actitud que no procede en absoluto de una voluntad de indiferencia o del rechazo a participar de su época. Matisse supo durante muchos años mantener intacta la necesidad de transfigurar lo real; punto de referencia constante de donde logra extraer nuevas fuerzas.

¡Cuántas veces lo vi pasar por el jardín de su casa "Mi sueño" en Vence, pararse ante una flor o una hoja, sacar su libreta de apuntes y con trazos rápidos anotar su hallazgo!

En el momento en que se podía creer que su enfermedad podía vencer sus fuerzas, hizo una espectacular reaparición en la actualidad artística. En el comentario de *Jazz* propugna un procedimiento empleado por él desde mucho tiempo atrás y del que va a extraer efectos inesperados: el papel recortado. De obras de formato reducido, pasa progresivamente a realizaciones sorprendentes por sus dimensiones y su carácter monumental. No oculta su satisfacción ante la posibilidad, por medio del recorte, de entrar a fondo en el color y proyectar directamente su emoción gracias a medios de ejecución extremadamente simples.

En su lecho de enfermo, en una habitación colmada de maquetas en distintas etapas de realización, fue concebida a lo largo de muchos años esa Capilla de Vence que tiene el privilegio de ver nacer fragmento tras fragmento. Hay que recurrir, decía Matisse, a formas y ritmos muy cercanos a lo abstracto.

Lleva tan lejos su preocupación por el despojar que en sus cerámicas va a abolir toda referencia a lo real.

El amor que Matisse llevó constantemente a las formas de la creación le permitió, en el transcurso de sus últimos años, dar al mundo asombrado la lección de serenidad que es la de "hacer dulce y sabroso todo aquello que es amargo"

GASTON DIEHL

CINCELADOR DE LA LUZ*

La última etapa de la carrera de Henri Matisse quedará para el futuro como la de los papeles pintados y recortados, y la de las cerámicas o vitales que tanto fueron ayudados en su gestación por esos papeles. [...]

¿El procedimiento? Nada tiene en común con los *collages* del cubismo, que apuntaban hacia la aproximación de una arquitectura por el conjunto de triángulos o cuadriláteros que el pincel bien hubiera podido determinar. Para que se animara el espectáculo de una geometría en sí misma demasiado sobria, se hizo necesaria la introducción en el mundo del cuadro de materias diversas y a veces inesperadas. Aquí, nada de eso. Hojas recubiertas de color (aguadas) indicadas por el pintor mismo. Y en estas superficies de una pintura plana las tijeras de Matisse penetran y avanzan, haciendo surgir formas y figuras.

Se ve de pronto que esos papeles recortados concuerdan con la idea que no abandonó jamás al artista cuando encontró su camino en el fovismo: la obra nace de la pura confrontación de los colores. De hecho, esta idea se afirma aquí, desde ciertos ángulos, con innegable autoridad: entre el color absoluto y el pintor no hay ahora otra mediación, otro acceso a la creación, que la línea, huella imprevisible e irreversible del acceso. En los tiempos en que Matisse pintaba *La danza* o *La música* esas grandes superficies liberadas de tonos locales existían realmente, pero el paseo del pincel se insinuaba en

* En 1958 el editor L'érudite publica la última de las entregas de *Lettre*, dedicadas a Matisse (Vol. ix, N° 35 y 36). Reunió allí, principalmente, reproducciones de papeles pintados y recortados sobre los cuales Georges Dubaut como en un texto: Cincelador de la luz, que pasamos a extraer

sus agudos y en sus graves, en sus dudas y en sus afirmaciones en sus prisas y en sus retornos. Se iba tramando, pincelada tras pincelada, un tejido de aquiescencias, de conciliaciones, de alegrías que al desbaratar la inercia de la tela le permitía palpar y respirar. Ella mostraba, con toda su franqueza, una evolución: la labor del pintor en el tiempo, contraponiéndose a la rutina, modulando el espacio con su esfuerzo, encontrando gracias a él volumen y profundidad.

Todo cambió. No es que volúmenes y distancias estén ausentes, pero la experiencia que había de preservar en el plan del cuadro la impresión de profundidad, gracias a la sustitución de las referencias tradicionales por una sintaxis nueva basada en la visión directa y global, está aquí asimilada, infusa hasta el olvido aparente. Se trata de un instante, más que de un desarrollo; de un brote, más que de una modulación. Como esos dioses que señalan con el índice el mar, y de él emerge un monstruo o una Venus Anadiómena, encerrada en su inmarchitable perfección, Matisse realiza el gesto supremamente firme —e importa poco que haya logrado esa flexibilidad gracias a una disciplina de tantos años— que libera sus mitologías, las de la frescura misma y de la vida invulnerable. Más densidad material, orgánica, entre Pigmalión y Galatea: nada más que la riqueza dada y el trazo que la informa. No otra cosa que la unión, en un momento tan deslumbrante que parece eterno, del alma del color y el alma de la tijera.

Esta coyuntura, a pesar de la simplicidad con que ha sido establecida, no es menos trastornante ni nueva. Tan nueva, tan plena aun de incógnitas, que Matisse avizora en esa actividad no un final sino un comienzo. En realidad ¿no es acaso la primera vez que se aplica la técnica de la escultura a la sustancia de la pintura? El artista talla en un bloque que no es gres ni mármol, sino cromatismo. Se impone así una exigencia costosa ya que el color no se presta desde el primer momento al tratamiento escultórico. [...] Se obliga a conferir volumen a una materia que, menos aún que los apoyos del pincel o del lápiz, no se presta para soportar las traducciones acostumbradas, Matisse necesita imaginar un lenguaje

para expresar otra vez las pesas y las medidas. De la misma manera que los antiguos medios de marcar las distancias y por lo tanto de aerear la obra no le sirven ya: sin embargo la obra debe seguir respirando, Matisse se encuentra en la situación de un organismo que de pronto se ve obligado a cambiar radicalmente de aparato respiratorio, un organismo que debe sustituir las pulsaciones por un sistema de persianas que dejen pasar el aire. La obra respira ahora gracias a un sutil juego de expansiones y contracciones, enteramente debidas a la configuración de las formas, ya que la unidimensionalidad del plano y la integridad del color han quedado sin recursos.

Si el problema del traslado de imágenes, de ese terreno donde claudicamos, a otro campo, ahora estable, equilibrado, abierto, donde se consumen con seguridad nuestras piruetas y nuestros saltos, sin haber perdido en el camino la visión de la tierra abandonada, si el problema de la transposición es el mismo en su estructura más desnuda con esas aguadas tijereadas que para todo arte, ese problema nunca ha sido planteado con tanto rigor como por ellas. El artista no tiene ya, como con la pintura, la impresión de que sólo se lo transporta a una atmósfera de densidad diferente, cuyo único problema es el de la adaptación: aquí se trata del pasaje a otro elemento que lo espera y lo amenaza.

He aquí la clave, tal vez, de la inquietante ambigüedad de esos papeles y de esos frisos esmaltados. ¿Cuál es el lugar en el que todo sigue siendo idéntico, pero en el que todo ha cambiado? Donde los días continúan siendo los mismos sin ser los mismos que nosotros conocemos. Donde las apariencias subsisten, pero llevadas a otra dimensión, y como espiritualizadas, descarnadas. Donde ningún cuerpo arroja sombras siendo en sí mismo una sombra brillante. Donde el individuo desorientado pero no perdido debe someterse a una reeducación a veces dolorosa de sus reflejos. Donde no se puede abrazar a aquellos que nos sonríen ni morder las frutas de la ofrenda ni recoger las lágrimas que vemos rodar. Donde todo lo que puebla el Universo está condenado a una irremediable y maravillosa levedad. He ahí los Campos

Elíseos. El arte ha estado siempre ligado a estas riberas del Leteo, pero era posible desconocerlo u olvidarlo; incluso el peso de la tierra tenía sus simulacros en el reino bienaventurado. Entramos, por primera vez, con las aguadas recortadas de Matisse, en una región donde cada luz, cada encantamiento, proclaman que no es sino el elíseo [...]

No es, sin embargo, ni la Costa Azul ni el azul celeste lo que agota la sustancia de esta obra. Nos es necesario, para definirla, seguir desde más cerca nuestras reacciones y sentimientos y preguntarnos qué implica para un ser carnal ese alto en los Campos Elíseos.

Impresión de frescura, sí, pero de una intensidad casi insostenible: sensación de hielo ardiente. Igualmente si hay aquí un planteamiento insólito, no se trata con seguridad de lo que profetiza en los repliegues de la oscuridad, sino, por el contrario, de la luz, de la luz tan resplandeciente, tan voluntaria, tan decisiva que ocupa completamente el ojo y, creciendo súbitamente, invade nuestro trasfondo más recóndito. Lo extraño está allí: esta luz exterior, física o más apropiadamente natural, brilla tan imperiosamente que en ella se ahoga y se disuelve su antítesis de siempre: la luz interior. Luz verdadera, ya que abre un camino hacia nuestra alma, absorbente sin embargo, ya que lo cubre todo. Si lo íntimo del ser accede a la libertad es para sentirse en seguida impulsado por ella, de la misma manera que la humedad se evapora al ser expuesta al verano ardiente. La atmósfera donde evolucionan esas doncellas vegetales y esos seres que se hunden y se suspenden es por demás tonificante: es oxígeno antes que aire. Casi llegando al exceso natural, esa alegría acerada de gaviotas está como tocada por esta ferocidad triunfal. Aquí domina una voz inexorablemente melodiosa, penetrante, en la que cada sonido es de cristal, y cuya más mínima inflexión nos gana, cualesquiera sean los obstáculos que se le opongan.

Matisse eleva los pétalos de la malva y de la amapola al poderío del firmamento estrellado. Decoración, sí, pero sólo en esto: que el mundo que nos rodea, la tierra y sus formas, el cielo y sus fuegos, dejen de sernos extraños gracias a esta nota mediadora introducida por esa decoración. Ella es es-

clusa, portal de la naturaleza, pabellón en medio de su exuberancia, prolongación de sus virtudes generosas que llega al centro de ciudades condenadas. Y su mensaje es tan vasto que se acomoda al lenguaje más despojado, casi al silencio, un arte de respirar de común acuerdo con los elementos encontrados y ofrecidos [...].

En este momento crucial, implacable, nada importa más al viajero que el punto en que se produce el acuerdo entre el ojo, los objetos y el universo. Tenemos el signo irrefutable de que a ese punto se llega, de lo que existe fuera de nosotros no hay sino una "cosa" que el hombre comparte sin discernimiento con el mundo, y que él puede crear por sí mismo, de manera tal que esta nueva creación se incorpore a la otra, la enlace y se mezcle con ella, la luz. En los últimos trabajos del artista la armonía es absoluta entre la claridad de la tierra y la que él con su mano enciende. He ahí que estamos en presencia de un futuro inmemorial.

Aquel día de las exequias de Matisse en Niza, el tiempo era gris y sombrío. Pero cuando el cortejo emprendió la marcha para conducirlo, de acuerdo con el rito, al lugar de su último reposo, allá en lo alto de Cimiez los rayos del Sol desgarraron súbitamente la tela gris e inundaron el cielo con el mismo y exacto resplandor, el mismo brillo acogedor, que durante su vida entera Matisse se había dedicado a captar y a reflejar. Era difícil no pensar, sin sentimentalismos y sólo porque era así, que el Sol había intentado —él también— pagar su tributo de simpatía al más fiel de sus servidores, y que con su aparición parecía decir: Vino como un testigo para prestar testimonio a la luz.

EL OASIS*

[...] Rompo con el mundo. Parto solo, me entiendo en Grasse, no del todo solo, siempre una vida tormentosa, vida tormentosa que hizo la vida imposible a algunas personas que conocí en esos momentos. Y he ahí que se produce un acontecimiento extraño. Un día recibí la visita de Matisse. Henri Matisse, cuya obra yo admiraba desde joven y que sabía de mi existencia a través de su hija Marguerite y de su yerno Georges Duthuit. Como Matisse vivía solo, no tenía interlocutores. Me confesó un tiempo después: "No podía hablar sino con el presidente del Club Náutico (al cual pertenecía Matisse), pero el único tema de conversación eran los barcos". Naturalmente que estaba contento de poder hablarle a un joven pintor. Allí comenzó una relación de la cual guardo un hermoso recuerdo. [...]

¡Ah, el hombre era imponente! Y lo era con un aspecto un poco frío y rígido. [...] Era un hombre muy frío, reflexivo, frío de aspecto, ¿eh? Reflexivo; y lo que yo encontraba muy bien en esa época es que se interesase en un pintor mucho más joven que él y que se interesase en su trabajo de una manera que no era precisamente superficial. Es decir que él me miraba, y por otro lado con enorme preocupación me preguntaba cuál era mi procedimiento, lo que me permitía a mi vez preguntarle cómo era el suyo [...]. En otras palabras él quería decir: "lo importante es que la pintura no sea literaria". No mencionó la palabra "poesía" porque

* En 1933, André Masson que se había separado un poco antes del surrealismo, viajó retirado en Grasse, allí recibió la visita de Matisse y estableció con el maestro una relación que ha sido la materia de *Entrevistas con Georges Charbonnier*.

en verdad se prohibía a sí mismo pronunciarla. Ya se había abrumado lo suficiente a la gente con eso de la pintura literaria, sin hablar de la pintura poética. En todo caso, ese intercambio en su diálogo conmigo era un tesoro para mí, mucho más que para él, pues los dados para él estaban echados, y ¡cómo!

Y así Matisse hablaba de todo aquello que estuviera relacionado con la pintura, pero hablaba de todo, y no solamente de pintura. Era serio, perfectamente lógico con relación a sí mismo, y en todo caso, cosa que no le ocurre a todo el mundo, era de una coherencia extraordinaria, de una coherencia realmente impresionante. Jamás un pensamiento suyo invalidaba otro que hubiera expresado ya, y el desarrollo se cumplía con absoluta claridad.

En el transcurso de mi estada en Grasse yo trabajaba con Massine en unas maquetas para un ballet que iba a llamarse *Los Presagios*. Massine era amigo de Matisse ya que, si mal no recuerdo, habían trabajado juntos con Diaghilew. En un decorado para un ballet, como ustedes saben, uno puede pasarse ocho, diez días, sin hacer nada. Naturalmente, yo observaba los ejercicios de danza. Matisse venía algunas veces a buscarme, ¡eso era algo extraordinario! Venía a mi encuentro, miraba a las bailarinas ensayando sus ejercicios y me decía: "¡Mire, mire aquélla!, mire sus manos!, son flojas, blandas y ¡no llegará a nada! No son los pies la clave de una bailarina, sólo cuentan las terminaciones". No había un solo momento en que su espíritu no trabajara sino en función de un sentido visual. Desde ese punto de vista, era una máquina registrada a extraordinaria, deslumbrante.

En un momento dado, Matisse observó que yo llevaba una vida un tanto ociosa. [...] Previo que eso acabaría mal, y muy gentilmente, con una gentileza auténtica, me dijo: "¿No vendría usted a pasar diez o quince días en mi casa?" Consulté a Massine, Massine dijo que fuera, pues en esos momentos no me necesitaba y que si llegaba a necesitar me me hablaría por teléfono.

Fui entonces a casa de Matisse y allí lo vi en su trabajo, mientras proseguían nuestras conversaciones. [...] En Ln, llevé

una vida próxima a la suya, exactamente una vida de comensal. [...]

Matisse era muy duro consigo mismo, muy difícil. Se autocriticaba con dureza y con seriedad. Señalaba el defecto en su obra, en la que trabajaba en ese momento y así llegábamos a hablar de los pintores contemporáneos, de sus pares para ser más exactos. Y sus juicios eran tan duros para los otros como antes lo habían sido para sí. Esa actitud me hacía sentir cómodo para hablar. [...] Evidentemente, era muy duro. Sólo debo decir que eso me fue revelado. No había nada que rebatir, era indiscutible.

[...] El período de gracia terminaba para mí, mi vida iba a cambiar. Podría decir que iba a sobrevivir, pues había llegado al límite, a las últimas posibilidades como ya lo dije, sólo vivía entre tempestades y tormentas. El oasis que Matisse me brindó no lo olvidaré jamás. Fue maravilloso. Pero, por otro lado, ahora estaba en otro infierno, en un infierno que yo me había creado. Es que la soledad es a veces terrible. Y además, en ese momento, yo tenía otro yo en mí con instintos peligrosos para aquellos que se acercaran. Matisse, en el fondo, me hizo mucho bien. Debo decir que tenía la visita, una vez por semana, de Wells. [...] Era otro mundo, ¿no es cierto? En tanto que Matisse dio peso a mi vida.

MATISSE EN LA LUZ Y LA DICHA*

[...] Matisse me parece un nombre macizo, un nombre, una palabra de peso, que indicaría más bien que quien lo lleva se manifestará preferentemente en su vida por actos, no bruta-les sino de fuerza, una mano poderosa para estrechar y sope-sar, pero no para golpear hasta abatir, una mano hecha más para moldear y comprimir, para conferir a las cosas empren-didas la más grande densidad. Pero hay también la conso-nante final que silba un poco como un cohete tomando altu-ra, la llamarada sobre el humus en un deslumbrante cantero de flores. Y justamente Matisse ha hablado de flores y las pintó como noche, lo que podría con todo rigor permitirnos un punto de partida bastante aceptable.

Lo que ofusca a la razón, cuando se quiere tratar de saber en qué consiste la dicha sobre esta tierra, es que indefectible-mente se interpone la idea de la felicidad perfecta, tal como fluye de la concepción de un estado de perfección absoluta, únicamente concebible en ese ámbito tan rebelde a la inves-tigación, incluso puramente imaginaria, que dicho práctica-mente todo lo que se sabe, solo queda llamándolo simplemente jardín o Paraíso.

Pero no se puede permanecer eternamente en su jardín. Naturalmente que no es de esta clase la felicidad a la que me refiero cuando digo que Matisse estuvo, creo, por la acción bienhechora de poderes ocultos que pueden haber presidi-do su nacimiento, tan claramente orientado a la felicidad como

* Pierre Reverdy conoció a Matisse en 1912 y a partir de esa época siguió atento y apasionado ante la aventura pictórica de su amigo. Bajo el título de "Matisse en la luz y en la dicha", el poeta consagró al pintor, en 1958, algunas páginas (*Verve*, vol. ix, N° 35-36).

la aguja de una brújula, que funciona por azar muy bien, pero que jamás pudo estar en el Norte []

Entonces, la primera condición de la felicidad —que es en sí un don primordial de la naturaleza que no se imita— es la voluntad innata y visceral de ser feliz, la constancia, la perseverancia, lo que yo llamo precisamente la orientación hacia la felicidad, como otros han recibido la maldición de la orientación contraria: la de no poder ni saber jamás ser felices.

Sin duda, la voluntad de ser feliz no crea por sí sola la felicidad, pero es una especie de asidero, de salvaguarda que permite, en cierta medida, formarse, cuando las circunstancias propias de la felicidad se presentan. Esa voluntad permite finalmente y sobre todo acoger esas circunstancias y aprovecharlas, en lugar de darles la espalda cuando pasan y dejarlas evaporar.

Esto que yo digo con tanta impertinencia, tal vez, no es para mezclarme con intolerable indiscreción en la vida privada de un hombre cuya obra es, sobre todo, lo que nos interesa, pero, precisamente porque no podría decir nada de esta obra —yo, que no entiendo nada de pintura, vista como la ve un crítico— si no expresara lo que de ella emana, desde la primera hasta la última ojeada, cuando se ha tenido bastante tiempo para que hayan nacido entre los dos un gran número de impresiones. La que se desprende más nítidamente, para mí, es la impresión de un incommensurable poder de felicidad. [...]

Por el momento, cerrando los ojos, veo [a su obra] como un fabuloso arco iris que entra desde muy alto en este otro lado de la tierra y que provoca en mí esa efusión de alegría que la visión del arco iris verdadero, después de la tormenta, hacía nacer en mi corazón de niño porque me habían dicho que percibirlo traía felicidad.

De hecho —y yo conozco a Matisse desde hace ya más de cuarenta años— no puedo pensar en él sin que su imagen se presente a mi espíritu acompañada de la idea más o menos difusa de la felicidad y sin embargo.

Sin embargo, sí, es cierto lo que pienso, a pesar del terrible rescate que todo gran destino y también a menudo todo

pequeno destino no podría dejar de pagar en la boletería al entrar en el teatro del mundo, sea del lado de la sala o del proscenio como actor o como espectador, esperando encontrarse nuevamente en la misma encrucijada sombría a la salida. [...]

De Matisse se podría, sin duda, decir que no es sólo el más grande colonista de su época sino también el más optimista de la pintura francesa de todos los tiempos. Mezcla el rosa y el celeste como otros mezclan tonos amargos. Sus telas nos hacen entrar cielos en los ojos como ciertas caracolas de gran tamaño contra el oído nos traen el sordo y lejano murmullo de las olas del mar.

En la línea de su época representará la punta de una extrema libertad que serenamente se exalta y se organiza mientras que en el extremo opuesto se instaura, como en una especie de ascesis esquiva, una disciplina heroicamente guardada con cadenas y candados. [...]

Por otra parte, sea cual fuere la pasión que Matisse alimentaba por el color, es evidente que esa pasión iba más allá. Va por el color hacia la luz y, pasando por los ojos sobre el espíritu, es todo su arte el que gracias a sus manos se transforma en algo deslumbrante, ya que esa luz está siempre presente en la obra de Matisse. [...]

Pero lo que llama más particularmente la atención en este pintor es que esta luz, esta claridad tan viva de la cual hablo, a la vez serena y resplandeciente, contribuye a conferir a su obra una tonalidad general de placidez que hace nacer en el espíritu del espectador una tranquilizante impresión de felicidad y calma. [...]

Placidez en la plasticidad son los términos que, sin duda, mejor se aplican a su tipo de genio.

No hay duda de que es estático, pero debió de enloquecer ante el movimiento, y como, al parecer, todo lo que quiso lo consiguió, ha quedado en cada tela una ligereza y una libertad que no se encuentran ni siquiera en la actitud fija de una bailarina o en el vuelo de un pájaro captado en una instantánea en la que se lo priva de movimiento. [...]

Otro carácter sorprendente de la pintura de Matisse es la

extraordinaria amplitud que cada tela adquiere, sean cuales fueren sus dimensiones reales. En las reproducciones las más pequeñas parecen adquirir grandes proporciones, ya que la composición, el juego de colores, el ajuste de las proporciones de las diferentes formas, la libertad en la disposición de objetos construyen un espacio siempre presigiosamente sugiendo. Y, pequeña o grande, cada una de esas telas, planas como un huevo, tienen todo lo necesario, nunca más o menos de lo que hace falta. [...]

Como hombre creo que un cierto aire un poco escéptico y burlón, sobre todo en su juventud, ha podido engañar bastante sobre su verdadera naturaleza, tal como surgió con el correr del tiempo. Su aparente impasibilidad se construyó sobre la constante represión de una sensibilidad que hubiera podido parecer excesiva si no la hubiera dominado a lo largo de su vida, y si, a la vez, no hubiera dispuesto de milagrosos medios que le permitieron derivarla casi enteramente en beneficio de su prodigiosa producción. [...]

¿Cómo semejante organización de espíritu y temperamento había llegado a ese estado, para tantos sólo místico, que se llama felicidad?

La síntesis es que Matisse, magotable inventor de colores y formas, trabajador incansable, envejeció admirablemente, quiero decir que la edad y la felicidad del éxito, del indescifrable triunfo liberaron la bondad innata, la simpatía que Matisse guardaba y se tomaba tanto trabajo en refrenar y disimular tras una, tal vez, demasiado picante ironía [...]

Había recibido además el don inelable de la ubicación. Estaba hecho para instalarse cómodamente en la vida, en la tierra. Partiendo del sentido moral, comprendía consiguientemente que tenía que tener como eje su existencia para dedicarla a su arte y consagrarla casi enteramente al trabajo. [...]

Conoció en su vida numerosos domicilios, todos, a medida que pasaba el tiempo, más y más confortables hasta llegar finalmente a lo suntuoso. Y la posesión de muchos domicilios no supone quietud de espíritu, confianza, optimismo y seguridad? Se está mucho más sólidamente arraigado en la

tierra cuando se puede posar y reposar los pies en varios lugares preferidos. Sin duda, Matisse era de aquellos que se sienten siempre bien sentados. Y por los cimientos y la decoración de la célebre Capilla de Vence, acurrucada y recogida como un paciente insecto en una ladera suave de un barranco del Mediodía. Hele ahí, más profundamente instalado en este mundo, para siempre. Es decir, en términos del Apocalipsis, hasta el fin de los tiempos.

Yo querría vivir como un monje en una celda con tal de tener con que pintar sin preocupaciones ni molestias.

Citado por Jean Puy (*Recuerdos*, Le Point, 1939)

No, es imposible [olvidar] que soy H. M.] Esta mesa, soy su esclavo. Sin embargo, me digo, ¡qué hermoso día!, ¡qué agradable sería hacer un paseo; ir, no muy lejos, a ver a Rouault o a Bonnard! Pero pienso en el color que se va a secar sobre la tela, estoy encadenado al trabajo y, si me alejo, me voy devorando por remordimientos. De esta manera, a la noche, no puedo ir a dormir sino después de haber preparado el trabajo del día siguiente. Yo me identifico con la pintura como un animal con lo que quiere.

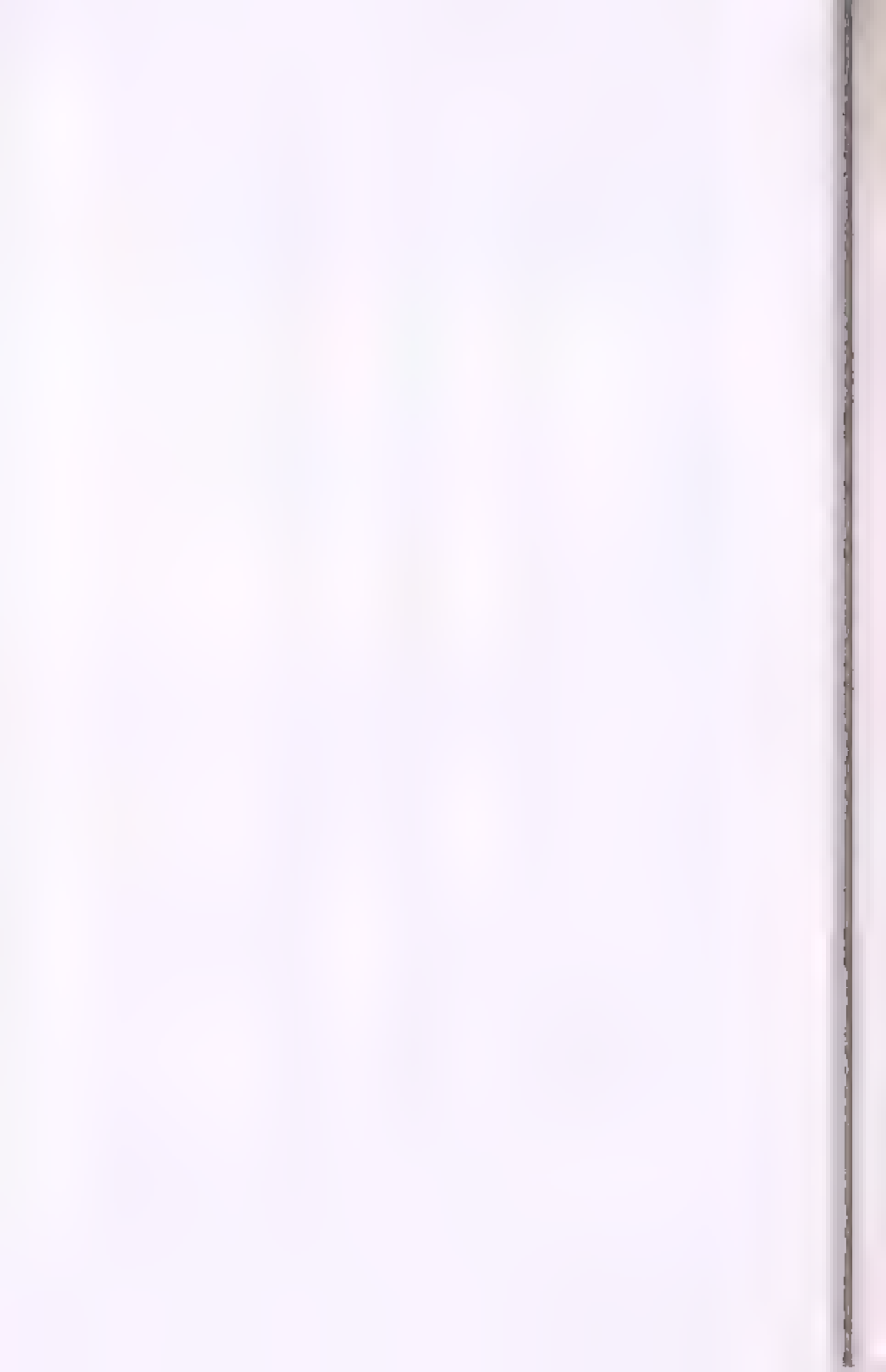
Citado por P. Courthion (*Le usage de Matisse*, Lausana, Marguerat, 1942).

Derrain me dijo, en cierta ocasión: "Para usted, hacer un cuadro es como si se jugara la vida." Nunca comencé una tela sin tener miedo.

Citado por Florent Fels (*Henri Matisse*, París, *Chroniques du jour*, 1929)



Apuntes de un pintor



PRESENTACIÓN DE *APUNTES DE UN PINTOR*,
POR GEORGES DESVALLIÈRES*

La obra de Matisse despierta tanto desprecio, cólera o admiración como para que *La Grande Revue* se atenga a la apreciación, naturalmente precipitada, que han hecho hasta ahora los críticos encargados de comentar las distintas exposiciones donde se lo podía estudiar.

Pensamos que el mejor abogado de sus trabajos sería el propio autor. De muy buen grado nos dio las páginas siguientes y nosotros le expresamos nuestro deseo de agregar a estas notas algunas reproducciones de sus pinturas y dibujos para que el público pueda comparar lo que Matisse dice, lo que piensa y lo que da.

Hay que reconocer, después de esta lectura y del examen de los dibujos — que sean cuales fueren las reservas que se puedan hacer a este artista, es indudable que ha ayudado con sus búsquedas al desarrollo de nuestros medios de expresión plástica, y esto no por innovaciones abracadabrantes, sino simplemente apoyándose en los hallazgos intuitivos de los artistas medievales, de los hindúes, de los decoradores orientales.

Como nuestros antepasados, los obreros románicos, deforman sus figuras ante la necesidad de encontrar un cierto equilibrio entre la arquitectura y los personajes que deben quedar allí inscriptos, Matisse tiene en cuenta el rectángulo formado por su papel cuando dibuja.

Si por ejemplo (en la página 734),¹ el dibujo no responde a la idea exacta que se pueda tener de una mujer en esta actitud, la obra no busca el engaño pues el tamaño de la ca-

* *La Grande Revue*, t. 52, 25 de diciembre de 1908.

beza es el que corresponde por su volumen al pie y a la gracia del busto. De esta manera las distintas partes del cuerpo son estudiadas separadamente para que los blancos dejados entre los bordes del papel y el trazo negro formen una ornamentación expresiva. En una palabra, la arquitectura que Matisse ha construido con estos fragmentos desproporcionados es una arquitectura sólida donde todas las proporciones son justas, aunque la figura que representa no dé la impresión de la naturaleza tal como se la ve corrientemente. Las relaciones de tonalidades que se nos aparecen en los tapices persas le han servido incluso para el estudio de las colocaciones de objetos o seres, todo ello adquirido con la ayuda de un método en el que no se han descartado los aportes de la ciencia moderna. Y puede ser que no hayan sido lo suficientemente desechados, lo que, en ocasiones, lo hace caer en la paradoja.

Nuestro gusto personal puede a veces sentirse ofendido, pero aun así nuestra inteligencia artística no podía mantenerse indiferente ante los hallazgos de este artista, ya que, gracias a esos hallazgos, Matisse nos ha liberado de miles de hábitos de manos nefastas, ha liberado de alguna manera a nuestros ojos, ha ampliado nuestra comprensión del dibujo y nadie puede producir sanamente hoy sin haber estudiado lo que esta escuela aporta.

APUNTES DE UN PINTOR

Un pintor que se dirige al público, no para presentarle sus obras sino para develarle algunas de sus ideas sobre el arte de pintar, se expone a múltiples peligros.

En principio, si yo sé que muchas personas se complacen en considerar la pintura como un desprendimiento de la literatura, y si se le pide al pintor que exponga, no ideas generales que concuerden con sus posibilidades sino ideas específicamente literarias, temo que se vea al pintor invadir peligrosamente el ámbito del hombre de letras, tengo plena conciencia, en efecto, de que la mejor demostración que pueda dar es la que resultará de sus telas.

Sin embargo, pintores como Signac, Desvallières, Denis, Blanche, Guérin, Bernard, han escrito páginas a las cuales las revistas han dado acogida. Personalmente, yo trataré de exponer simplemente mis sentimientos y mis deseos, en cuanto pintor sin agregarles la preocupación de la literatura.

Pero ahora entiendo otro peligro: dar la sensación de que me contradigo. Yo siento íntimamente los lazos que unen mis telas actuales con las que pinté en otros tiempos. Sin embargo no pienso ahora exactamente como pensaba ayer. Mejor dicho, el fondo de mi pensamiento no ha cambiado, pero mi pensamiento ha evolucionado y mis medios de expresión se han ido adaptando a esa evolución.

No repudio ninguna de mis telas, pero no hay una sola a la que no haría de otra manera si tuviera que volver a pintarla. Voy siempre en busca de la misma meta, pero calculo de manera diferente el camino que me ha de llevar a ella.

En fin, si tengo que nombrar a tal o cual artista, será para hacer resaltar lo que su modalidad tiene de opuesta a la mía y hasta se podría llegar a la conclusión de que me importan

poco sus obras. En ese caso, correría el riesgo de ser considerado injusto con respecto a pintores en quienes valoro la búsqueda, o tal vez que me gustan más plenamente las realizaciones, cuando en realidad, los he mencionado no para atribuirme alguna superioridad sobre ellos, sino para destacar claramente lo que ellos han hecho y lo que yo, a mi vez, he realizado.

Lo que persigo, por sobre todas las cosas, es la expresión. Algunas veces se me ha concedido que soy dueño de cierta ciencia, declarando que mi ambición estaba limitada, y no iba más allá de la satisfacción de orden puramente visual que puede procurar la vista de un cuadro. Pero el pensamiento de un pintor no debe ser considerado fuera de sus medios, ya que ese pensamiento no vale sino en la medida en que este se vida por medios que deben ser completos (y por completo no quiero decir complicado) cuanto su pensamiento sea más profundo. Yo no puedo distinguir entre el sentimiento que tengo de la vida y la manera como lo traduzco.

La expresión, para mí, no reside en la pasión que estallará sobre un rostro o que se afirmará mediante un movimiento violento. Está en toda la disposición de mi cuadro: el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos que hay alrededor de ellos, las proporciones. Todo esto tiene que tener su participación y presencia en el cuadro. La composición es el arte de arreglar de manera decorativa los distintos elementos de que el pintor dispone para expresar sus sentimientos. En cada cuadro cada parte será visible y tendrá el papel que le corresponda, principal o secundario.

Todo lo que no es útil en un cuadro está de más. Es perjudicial. Una obra implica una armonía de conjunto; todo detalle superfluo adormirá a los ojos y al espíritu del espectador el carácter de detalle esencial.

La composición que tiende a la expresión se modifica de acuerdo con la superficie que hay que cubrir.¹

Si tomo una hoja de papel de un tamaño determinado tendré que tener en cuenta el formato y medidas para bos-

quejar un dibujo. Nunca podría repetir o reproducir ese dibujo en una hoja diferente; una hoja rectangular en lugar de cuadrada, por ejemplo. Y no me contentaría con sólo ampliarlo si tuviera que reproducirlo en una hoja de forma análoga pero diez veces mayor. El dibujo debe tener una fuerza de expansión que vivifique los elementos que lo rodean. El artista que quiere trasladar una composición hecha en una tela a otra mas grande debe, para conservar su expresividad, concebirla nuevamente, modificarla en sus apariencias, y no sólo hacer una reproducción en tamaño mayor.

Se puede conseguir, gracias a los colores, ya por similitud o por contraste, efectos llenos de encanto. A menudo, cuando me pongo a trabajar, en una primera sesión siento sensaciones frescas y superficiales. Hace un tiempo eso me bastaba. Pero si eso me contentara hoy, un hoy en que creo ver más lejos, quedaría un vacío en el cuadro, yo habría registrado las sensaciones fugaces de un momento que no me definirían del todo y que yo apenas reconocería al día siguiente.

Quiero llegar a ese estado de condensación de sensaciones que necesita un cuadro. Podría contentarme con un trabajo de un primer golpe, pero me hastiaría enseguida, preferiría retocarla para poder reconocerla después como una representación de mi espíritu. En otra época, yo no dejaba mis telas colgadas en la pared de mi taller porque me traían recuerdos de momentos de sobreexcitación y no las quería ver estando calmo. Hoy trato de transmutarles calma, y las retomo tantas veces como lo juzgue necesario, hasta que crea haber culminado la obra.

Voy a pintar un cuerpo de mujer; en principio le doy gracia, encanto, pero se trata de conferirle algo más. Tengo que condensar la significación de ese cuerpo buscando las líneas esenciales. El encanto será menos aparente, a primera vista, pero a la larga ese encanto tiene que desprenderse de la nueva imagen obtenida, y que tendrá una significación más honda, más plenamente humana. El encanto será menos sobre-

saliente, no será la característica predominante, pero no por eso existirá menos, contenido en la concepción general de mi figura.⁶

El encanto, la liviandad, la frescura, tantas sensaciones fugaces. Tengo una tela con pinturas frescas y la retomo. La tonalidad, sin duda, se va a hacer más pesada. Al color que había puesto en un primer momento le sucederá otro que lo reemplazará con más densidad y con ventaja, aunque sea menos atractivo para la vista.

Los pintores impresionistas, Monet, Sisley en particular, tienen sensaciones sutiles poco distantes las una de las otras: el resultado es que todas sus telas se parecen.⁷ La palabra "impresionismo" conviene perfectamente a su manera, ya que traducen impresiones fugaces. Y creo que no es atribuible a ciertos pintores más recientes, que descartan la primera impresión porque la consideran engañosa. Una traducción rápida del pasaje no nos da de él sino un momento de su duración. Yo prefiero, insistiendo sobre su carácter, exponerme a perder el encanto y a conseguir mayor estabilidad.

En esta sucesión de momentos que constituye la existencia superficial de seres y cosas, y que a su vez las reviste de apariencias cambiantes, que pronto desaparecen, se puede buscar un carácter más verdadero, más esencial, al cual el artista debe atenerse para dar una interpretación más durable de la realidad. Cuando entramos en las salas de escultura de los siglos XVII y XVIII, en el Louvre, y miramos, por ejemplo, un Puget, comprobamos que la expresión está forzada y exagerada al punto de inquietarnos. Es diferente si vamos al Luxemburgo: la actitud en la cual los escultores quieren captar a sus modelos es siempre la que implica el mayor desarrollo de los miembros, la mayor tensión de los músculos. Pero considerado así el movimiento, no tiene correspondiente en la Naturaleza: cuando sorprendemos el movimiento gracias a una instantánea, la imagen que resulta no nos recuerda nada que hayamos visto. El movimiento captado en su acción no tiene sentido para nosotros, salvo que aislemos la

sensación presente de la que la precede y de la que le sigue.

Hay dos maneras de expresar las cosas: la primera, mostrarlas brutalmente, la otra, evocarlas con arte.⁶ Si nos alejamos de la *representación* literal del movimiento, llegamos a una mayor belleza y grandiosidad. Muermos una estatua egipcia, nos parece rígida. Y sin embargo, sentimos ante ella la imagen de un cuerpo dotado de movimiento, y que, a pesar de su rigidez, está animada. Los antiguos griegos son calmos también: un hombre que lanza un disco será tomado en el momento en que se inclina sobre sí mismo, o al menos, si está en la posición más forzada y precaria que implique su gesto, el escultor lo resumirá en una síntesis que habrá restablecido el equilibrio y revivificado la idea de la duración. El movimiento es, en sí, inestable y no conviene a algo durable como una estatua, a menos que el artista haya tenido conciencia de la acción toda de la que él representa sólo un momento.

Es necesario que precise el carácter del objeto o del cuerpo que voy a pintar. Para llegar a obtener eso, estudio mis medios con rigor y cautela: si señalo un punto negro en una hoja blanca, aunque aleje la hoja, el punto permanecerá visible: se trata de una escritura clara. Pero, si al lado de ese punto, agrego otro y un tercero, ya hay confusión. Para que ese punto conserve su valor es necesario que lo agrande poco a poco y que lo relacione con los otros signos que yo vaya escribiendo sobre el papel.

Si sobre una tela blanca disperso sensaciones de azul, de verde, de rojo, a medida que agrego toques, cada uno de esos toques pintados anteriormente pierde su importancia. Voy a pintar un interior, tengo ante mí un armario que me produce una sensación de rojo vivo y coloco un rojo que me satisface. Una relación queda establecida entre ese rojo y el blanco de la tela. Si pinto al lado un verde, si hago que el piso sea una mancha amarilla, aun así, habrá entre ese verde o ese amarillo y el blanco de la tela relaciones que me satisfarán. Pero esos colores se disminuyen mutuamente. Es necesario que los signos diferentes que empleo estén equilibrados de tal manera que no se anulen entre sí. Para eso, debo

poner mis ideas en orden:⁹ la relación entre los tonos se establecerá de tal manera que esa relación más que destruirlos, los sostendrá. Una nueva combinación de colores sucederá a la primera y dará la totalidad de mi representación. Estoy obligado a trasponer, y por eso se puede pensar que mi cuadro ha cambiado totalmente cuando, después de modificaciones sucesivas, en ese trabajo, el rojo ha reemplazado al verde como dominante. No me es posible copiar servilmente a la Naturaleza, sino que debo interpretarla y a la vez someterme al espíritu del cuadro.¹⁰ Todas mis relaciones de tonos hallados deben finalmente concordar en un resultado, y debe existir una armonía análoga a la de una composición musical.

Para mí, todo está en la concepción. Es necesario tener desde el comienzo una visión clara del conjunto.¹¹

Podría citar a un gran escultor, que nos ofrece trozos admirables; pero según él, una composición no es sino una agrupación de trozos y de ahí que en la expresión surja la confusión.¹²

Observen, por el contrario, un cuadro de Cézanne: todo está allí tan bien combinado que —sin importar la distancia ni el número de personajes, se distinguirán nítidamente los cuerpos y se verá en seguida a cual de ellos corresponde tal o cual miembro. Si se ve en el cuadro mucho orden y mucha claridad, es porque desde el principio ese orden y esa claridad existían en el espíritu del pintor, o que el pintor tenía conciencia de su necesidad. Los miembros pueden entrecruzarse o mezclarse, pero cada uno queda, para el espectador, ligado al mismo cuerpo y participa de la idea de ese cuerpo: la confusión ha desaparecido.

La tendencia dominante del color debe servir en la mejor forma posible a la expresión. Yo ubico mis tonos sin un plan preconcebido. Si al empezar un cuadro, quizá sin tener conciencia del hecho, un color me seduce o detiene, advierto frecuentemente que, terminado el trabajo, he respetado ese color, y que, progresivamente, fui modificando y transformando todos los otros. La faceta expresiva del color se me impone de manera puramente intuitiva. Para interpretar un paisaje otoñal no trataré de acordarme de cuáles son los tonos que con-

vienen a esta estación sino que me inspiraré solamente en la sensación que ella me depara: la pureza fría del cielo, que es de un azul agrio, expresará a la estación tan bien como los matices del follaje. Mi sensación puede variar: el otoño puede ser dulce y cálido como una prolongación del verano, o por el contrario fresco, con un cielo lío y árboles amañillentos que dan una impresión de frío y anuncian el invierno.

La elección de mis colores no se apoya sobre ninguna teoría científica, se fundamenta en la observación y el sentimiento, y sobre la experiencia de insensibilidad. Un artista como Signac, inspirándose en ciertas páginas de Delacroix, se preocupa por los complementarios, y su conocimiento teórico lo llevará a utilizar, aquí o allá, tal o cual tono. Yo, simplemente, busco emplear colores que emanen de mis sensaciones. Hay una proporción necesaria de tonos que puede llevarme a modificar la forma de una figura o transformar mi composición. Hasta que no consigo eso, busco sin desmayos y prosigo el trabajo. Después llega un momento en que todas las partes han establecido sus relaciones definitivas, y a partir de ese instante, sería imposible retocar el trabajo sin tener luego que rehacerlo completamente.

En realidad, yo creo que la teoría de los complementarios no es absoluta.¹⁴

Estudiando los cuadros de los pintores cuyo comienzo del color se basa en el instinto y el sentimiento, en una analogía constante de sus sensaciones, se podría precisar en algunos puntos las leyes del color, alejando los límites de la teoría de los colores tal como está actualmente admitida.

Lo que más me interesa no es la naturaleza muerta ni el paisaje, sino la figura. Es la figura la que mejor me permite expresar el sentimiento, digamos religioso, que tengo de la vida. No me aferro a detallar los rasgos de un rostro ni a representarlos uno a uno con exactitud anatómica. Si tengo un modelo italiano, que a primera vista sólo sugiere la idea de una existencia puramente animal, descubro, sin embargo, en él rasgos esenciales, y llego a través de las líneas de su cara, a aquellos que traducen ese carácter de honda dignidad que persiste en todo ser humano. Una obra debe llevar

en sí su significación completa e imponérsela al espectador antes incluso que tome contacto con el tema. Cuando veo los frescos de Giotto, en Padua, no me preocupo por tratar de saber qué escena de la vida de Cristo tengo ante mis ojos pero en seguida siento y capto el sentimiento que se desprende, porque está en las líneas, en la composición, en el color y el título no hará sino confirmar mi impresión.¹⁵

Con lo que sueño es con un arte de equilibrio, de pureza, de tranquilidad, sin tema inquietante o que preocupe, que sea para todo trabajador intelectual, para el hombre de negocios tanto como para el de letras, por ejemplo, un sedante, un calmante cerebral, algo parecido a un buen sillón que lo descanse de sus fatigas físicas.¹⁶

Se discute, a menudo, sobre el valor de los distintos procedimientos y sus respectivas relaciones con los diferentes temperamentos. Nos gusta hacer la distinción entre los pintores que trabajan directamente en contacto con la naturaleza, y aquellos otros que pintan siguiendo su imaginación.

Yo no creo que haya que pregonar tal o cual método excluyendo al otro. Hay oportunidades en que se emplean ambos métodos de trabajo alternadamente, ya que el individuo puede necesitar la presencia de los objetos: para recibir sensaciones y entonces sobreexcitar su facultad creadora. Y también puede que sus sensaciones estén ya clasificadas; en ambos casos, el individuo accederá a ese conjunto que constituye el cuadro.

Sin embargo, yo creo que se puede juzgar la vitalidad y el poder de un artista cuando, impresionado directamente por el espectáculo de la naturaleza es capaz de organizar sus sensaciones e incluso volver varias veces a ellas, y en diferentes momentos, pero con un mismo estado de espíritu, con un sentido de continuidad: tal poder implica un hombre tan dueño de sí como para imponerse una disciplina.

Los medios más simples son aquellos que permiten al pintor expresarse mejor.¹⁷ Si tiene miedo de la banalidad¹⁸ no la evitará representándose a través de un exterior extraño y dándose a cosas extravagantes en dibujo o excentricidades en color. Sus medios deben derivar casi necesariamente de su tem-

peramento. El pintor debe tener esa simplicidad de espíritu que lo llevara a creer que ha pintado sólo lo que ha visto. Siento profundamente esas palabras de Chardin: "Yo pongo color hasta que se va pareciendo". Y esta otra de Cézanne: "Quiero hacer la imagen", y también aquella de Rodin: "Copien la naturaleza". Leonardo decía: "Quien sabe copiar, sabe hacer".

La gente que se ata a un estilo preconcebido y se aleja voluntariamente de la naturaleza está al costado de la verdad. Un artista debe darse cuenta cuando razona, de que su cuadro es un artificio, pero cuando pinta debe tener la sensación de que ha copiado a la naturaleza. Incluso cuando se haya alejado de esta posición, aún debe, íntimamente, conservar la convicción de que el alejamiento es para poder expresar a esa naturaleza de manera más completa.

Se me puede decir, tal vez, que estaría permitido esperar de un pintor otras visiones sobre la pintura; y que, en definitiva, no he salido de los lugares comunes. A esto podría responder que no hay verdades nuevas. El papel de un artista, como el de un sabio, se apoya en captar verdades corrientes que le han sido muchas veces repentinas, pero que gracias a él adquirirán frescura y novedad, porque ese artista o ese sabio habían captado el sentido profundo que ellas poseen. Si los aviadores tuvieran que exponer sus hallazgos y explicarnos cómo se alejaron de la tierra, entraron en el espacio y se lanzaron a través de él, nos estarían dando simplemente la confirmación de principios de física muy elementales que inventores menos felices descuidaron.

Un artista gana cuando es sana y constructivamente alertado; y agradezco y me felicito de haber tomado conciencia de mi punto débil. M. Peladan, en la *Revue Hebdomadaire* reprocha a cierto número de pintores, entre los cuales tengo que considerarme incluido, que permiten que se les llame Fauves, y que se vistan como todo el mundo de tal manera que su prestancia no está por encima de la de los jefes de sección de alguna gran tienda. ¿El genio da tan poca importancia a las cosas? Por mi parte le digo a M. Peladan que,

desde mañana, me hago llamar "Sai" y me visto de nigromante.²⁰

En el mismo artículo, el excelente escritor pretende que yo no pinto honestamente; y yo tendría derecho a fastidiarme si él no se tomara el trabajo de completar su pensamiento con una definición restrictiva "Honestamente, en el sentido de respeto del ideal y de las reglas". Lástima que no nos dice donde están esas reglas. Yo quiero que ellas existan y, si fuera posible aprenderlas. En tal caso, cuántos artistas sublimes tendríamos! Las reglas no tienen existencia fuera de los individuos: si no, cualquier profesor tendría el genio de Racine. No importa quién de nosotros es capaz de repetir hermosas frases, pero pocos de entre quienes las han dicho penetraron el sentido. Que se desprenda un conjunto de reglas más completo en una obra de Rafael o de Tiziano, que de un Manet o Renoir, lo admito, pero las reglas que se respetan en un Manet o en un Renoir son las que convenían a su naturaleza y prefero la más ínfima de sus pinturas a todas aquellas de los pintores que se contentaron con plagiar desfigurándolas, *La Venus del puerto* o *La Virgen del pilguro*. Esos pintores no transformarían a nadie. Que nos guste o no, pertenecemos a nuestro tiempo y compartimos sus opiniones, sus sentimientos e incluso sus errores. Todos los artistas llevan la impronta de su época, pero los grandes son sólo aquellos en quienes esa huella está más profundamente marcada.²¹

La marca que nos señala la lleva Courbet mejor que Flandrin, y Rodin mejor que Brémiet. Que la aceptemos o no, y aunque pretendamos habernos evadido, se establece entre ellos y nosotros una solidaridad a la cual ni siquiera M. Peladan podría escapar. Es posible que los estetas del futuro tomen como ejemplo sus libros cuando se les meta en la cabeza el querer probar que nadie en nuestros días ha comprendido el arte de Leonardo da Vinci.

MATISSE INTERROGADO POR APOLLINAIRE*

He aquí un tímido ensayo sobre un artista en quien se combinan, creo, las más tiernas calidades de la fuerza de su simplicidad y la dulzura de sus claridades.

No hay relación entre la pintura y la literatura y he tratado en este aspecto de no provocar confusión alguna. Es que en Matisse la expresión plástica es la meta, así como para el poeta lo es la expresión lírica. Cuando yo vine hacia usted, Matisse, la gente lo miraba y, como ellos reían, usted sonrió.

Vefan un monstruo, ahí donde se elevaba una maravilla.

Yo lo interrogaba y sus respuestas traducían las causas del equilibrio de su arte razonable.

"Yo trabajé", me dijo usted, "para enriquecer mi cerebro satisfaciendo las diferentes curiosidades de mi espíritu"² Me esforzaba en conocer los disuntos pensamientos de maestros antiguos y modernos de la plástica. El trabajo fue también material porque nataba al mismo tiempo de comprender su técnica."

Después, luego de servirme ese vino fuerte que sustrajo de Collioure, quise volver al tema de las peripecias de ese peligroso viaje hacia el descubrimiento de la personalidad. Se va de la ciencia a la conciencia, es decir el olvido completo de todo lo que no estaba en usted mismo. ¡Qué dificultad! El tacto y el gusto son aquí los únicos gendarmes que pueden alejar para siempre lo que no hay que volver a encontrar en el camino. El instinto no guía. Se ha alejado, y se está en su búsqueda.

"Después",³ usted decía, "crecí al considerar mis prime-

* "Henri Matisse", *La Phalange*, N° 2, 15-18 de diciembre de 1907.

ras obras. Raramente engañan. Encontré en ellas una similitud que al principio tomé por una repetición, que sólo agregaba monotonía a mis cuadros. Era la manifestación de mi personalidad, que aparecía, cualesquiera que fuesen los diversos estados de ánimo por los que pasaba."

El instinto resurgía. Usted sometía, finalmente, su conciencia humana a la inconsciencia natural. Pero esta operación se producía en determinado momento.

¿Qué imagen para un artista: los dioses omnipotentes, todopoderosos, pero sometidos al destino!

Usted me dijo: "Yo me he esforzado en desarrollar esta personalidad contando sobre todo con mi instinto y volviendo a menudo a los principios, y me decía a mí mismo cuando las dificultades me arredraban: 'Tengo colores y una tela, y debo expresarme con pureza'. Debería hacerlo sumariamente poniendo, por ejemplo, cuatro o cinco manchas de colores, trazando cuatro o cinco líneas, que dieran una expresión plástica."

Muchas veces se le reprochó esa expresión sumaria, mi querido Matisse, sin pensar que usted había realizado así uno de los trabajos más difíciles: dar existencia plástica a los cuadros sin el concurso del objeto, salvo para provocar sensaciones.

La elocuencia de sus obras proviene, ante todo, de la combinación de colores y líneas. Esa combinación es la que constituye el arte del pintor y no, como lo creen aún ciertos espíritus artificiales, la simple reproducción del objeto.

Henri Matisse bosqueja sus concepciones, construye sus cuadros mediante colores y líneas hasta darles vida a sus combinaciones, hasta que sean lógicas y formen una composición cerrada, donde no se podría quitar ni un color ni una línea sin reducir el conjunto a la búsqueda azarosa de algunas líneas y algunos colores.

Ordenar un caos, he ahí la creación. Y si la meta del artista es crear, hace falta un orden, en el que el instinto será la medida.

A quien trabaje así, la influencia de otras personalidades no podrá anularlo. Sus certezas son íntimas. Proviene de su

sinceridad y las dudas que lo angustiarán pasarán a ser la razón de su curiosidad.

"Jamás he evitado la influencia de los otros"²⁷ me dijo Matisse. "Yo hubiera considerado esa actitud como una cobardía y una falta de sinceridad frente a mí mismo. Creo que la personalidad del artista se desenvuelve, se afirma, por las luchas que tiene que librar contra otras personalidades. Si el combate le es fatal, si su personalidad sucumbe, ése y no otro era su destino."

En consecuencia todas las escrituras plásticas²⁸ los egipcios hieráticos, los griegos refinados, los camboyanos voluptuosos, las producciones de los antiguos peruanos, las estatuillas de los negros africanos, proporcionadas de acuerdo con las pasiones que los han inspirado pueden interesar a un artista y ayudarlo a la vez a desarrollar su personalidad. Al confrontar sin cesar su arte con las otras concepciones artísticas, al no cerrar su espíritu a las manifestaciones vecinas a las artes plásticas, H. Matisse, cuya personalidad tan rica hubiera podido crecer tal vez aisladamente, se enriqueció y adquirió esa grandiosidad, esa dignidad que lo distingue.

Pero, curioso de conocer las capacidades artísticas de todas las razas humanas, H. Matisse permaneció antes que nada devoto de la belleza de Europa.

Europeos, nuestro patrimonio va de los jardines banados por el Mediterráneo a los mares sólidos del Norte. Encontramos allí los alimentos que amamos y las sustancias aromáticas de otras partes del mundo sólo son especias para nuestro espíritu. Así H. Matisse consideró a Giotto, a Piero de la Francesca, a los primitivos sieneses,²⁹ a Duccio, menos poderosos en volumen pero más ricos en espíritu. Y en seguida meditó sobre Rembrandt. Y colocándose en este punto de confrontación de la pintura, se observó a sí mismo para conocer el camino que habría de seguir confiadamente su instinto triunfador.

No estamos en presencia de una tentativa desmedida: lo propio del arte de Matisse es ser razonable. Que esta razón sea a veces apasionada, a veces tierna, no impide que ella se exprese con tanta pureza como para que se la entienda. La

conciencia de Matisse es el resultado del conocimiento de otras conciencias artísticas. Matisse debe la novedad de su plástica a su instinto o a su propio conocimiento.

Cuando hablamos de la naturaleza, no debemos olvidar que formamos parte de ella, y que debemos considerarnos con tanta curiosidad y sinceridad como cuando estudiamos un árbol, un cielo o una idea. Ya que hay una relación entre nosotros y el resto del universo, nosotros podemos descubrirla y posteriormente no intentar sobrepasarla.

DIALOGO CON ESTIENNE*

[...] Lo que nosotros buscamos por sobre todas las cosas y para enseñanza del público, son argumentos, razones, explicaciones indispensables. Fuimos a preguntarle a Matisse, considerado no se puede ignorar, cabeza de una escuela, y cuyas obras están entre las que han promovido las críticas más ásperas. Matisse nos respondió con una precisión que señala claramente que las razones que nos da le son habituales. Esas razones no las ha expresado al azar de la conversación, como se podría suponer. Este pintor, de quien se ha dicho con ligereza que se burla del mundo, tiene sobre su arte una concepción reflexiva y curiosa, que por otra parte ya ha expuesto a instancias de George Desvalières, en la *Grande Revue*, al finalizar el último Salón de Otoño.

"Expuse en esos *Apuntes de un pintor*", me dijo, "algunas de mis ideas, pero lo que le exponga ahora será más formal y más completo."

En principio, Matisse no tiene en menos al público que no lo comprende, según él, jamás el artista, puede ser enteramente comprendido por la mayoría, ni siquiera tampoco por una mediaña. ¿Acaso es comprendido por sus pares? ¡Formidable interrogación! El poeta como el músico, el escultor como el pintor, sufren esta casi total imposibilidad. Pero la virtud de la obra de arte actúa, poco a poco, a espaldas de los hombres, y esta influencia los obliga un día a testimoniar una verdad.

"Salimos del movimiento realista", me dijo Matisse. "Un movimiento que acumuló materiales. Allí están. Ahora nos

* Extrait de "Entretiens de «Peinture Moderne», *Les Nouvelles* - 2 de abril de 1909

hace falta comenzar un enorme trabajo de organización "

¿Qué hicieron los realistas, qué hicieron los impresionistas? La copia²⁸ de la Naturaleza. Todo su arte se sostiene en la verdad, en la exactitud de la representación, un arte del todo objetivo, un arte de insensibilidad, se podría decir, de apuntes para el placer. Por otra parte, ¿qué de complicaciones tras esta aparente simplicidad! En los cuadros de los impresionistas, yo lo sé bien, pues esa posición fue mi punto de partida, hominquean las sensaciones contradictorias. Es una trepidación. Nosotros queremos otra cosa. Vamos hacia la serenidad por la simplificación²⁹ de las ideas y de la plástica. El conjunto es nuestro único ideal. Los detalles disminuyen la pureza de las líneas, enturbian la intensidad emotiva, los evitamos.

Se trata de aprender —y quizá, de reaprender— una escritura que es la de la línea,³⁰ después, y detrás de nosotros, probablemente vendrá la literatura (que el lector, dentro de este término literatura vea una forma de ilustración pictórica) "De los detalles" continúa Matisse, "el pintor " no tiene que preocuparse; ahí está la fotografía que capta cien veces mejor y, con mayor rapidez, la multitud de detalles. La plástica nos dará la emoción, lo más directamente posible y empleando los medios más simples."

"El objeto de la pintura no es describir la historia,³² ya que ella está en los libros. Nosotros tenemos una concepción más elevada. A través de la pintura, el artista expresa sus visiones interiores."

"Tomo de la Naturaleza lo que me es necesario: una expresión suficientemente elocuente como para sugerirme lo que yo ya pensé. Hago la combinación minuciosa de los efectos, los equilibro en descripción y en color; y a esta condensación donde todo concurre, incluso las dimensiones de la tela, yo no llego subitamente. Muy por el contrario, es un largo trabajo de reflexión, de amalgamamiento. Tengo que pintar un cuerpo de mujer; al principio delibero conmigo mismo sobre esa forma³³ le doy gracia, encanto, pero hay que darle algo más. Condensó la significación de ese cuerpo, buscando sus líneas esenciales. El encanto será menos aparente en el primer golpe de vista, pero ese encanto tendrá que

desprenderse, a la larga, de otra nueva imagen que obtenga, que tendrá una significación más amplia, más plenamente humana. El encanto estará menos destacado, no constituirá toda la característica, pero tampoco será menor, ya que estará contenido en la concepción general de mi figura."

He aquí lo formal, y esto que sigue no lo es menos. "Un cuadro es una lenta elaboración. En una primera sesión" anoto sensaciones frescas y superficiales. Hace algunos años este resultado me bastaba. Si me contentara hoy con eso, ahora que creo ver más lejos, quedaría sólo una vaguedad, y quedarían registradas solo sensaciones fugitivas de un momento que no me definían del todo y que apenas reconocería al día siguiente. Quiero llegar al estado de condensación de sensaciones que hacen un cuadro. Podría contentarme con una obra fruto de un momento fugaz, pero luego me hastiaría, y prefiero retocarla para poder reconocerla luego como una representación de mi espíritu. En otra época, no dejaba mis telas colgadas en la pared, porque me evocaban momentos de sobreexcitación y no quería volver a verlos en un estado de calma. Hoy trato de poner en el cuadro serenidad, y lo vuelvo a retomar tantas veces como crea necesario hasta llegar a ese estado".

Aquí Matisse habla como Puvis de Chavannes: para él, la pintura es un llamado al recogimiento, la serenidad. La pintura debe ser un calmante. A esta impresión debe llegarse a través del menor número de medios posibles: tres colores para un gran panel sobre la danza, el azul del cielo, el rosa de los cuerpos, el verde de la colina sobre la cual danzan las musas.

Y cómo compone Matisse? Creo haberlo comprendido por el ejemplo que me dio. "Tengo que decorar un taller. Tiene tres plantas. Imagino a un visitante que viene de afuera. El primer piso se le ofrece a él. Mediante un esfuerzo hay que conseguir una sensación de alivio. Mi primer panel representa la Danza, esta ronda que vuela sobre la colina. En el segundo piso estamos dentro de la casa; en su espíritu y su silencio veo una escena de música con personajes exentos. Finalmente, en la tercera planta está la calma y yo pinto una

escena de reposo: gente descansando sobre la hierba, dialoga o sueña. Obtendré esto por los medios más simples y poco numerosos que permiten pertinentemente al pintor expresar toda su visión interior"

Esta concepción es lógica, aceptable, para interpretarla, el artista se remonta incluso por sobre el Renacimiento hasta los magneros medievales, ingenuos a la vez que ingeniosos, y remontándonos más aún en el pasado, hasta el arte hindú y persa. [...]

NOTAS DE SARAH STEIN*

DIBUJO

La estatuaria antigua, por encima de todo, los ayudará a darse cuenta de lo que es la plenitud de la forma. De entrada percibo a ese torso como una sola y única forma, como un todo. Por otro lado, ninguna de vuestras subdivisiones cuenta, por más característica que ella sea. En la antigüedad, se asignaba a cada parte el mismo grado de importancia. De ahí la unidad y el reposo del espíritu.

Entre los modernos, se encuentra a menudo la expresión y representación apasionada de ciertas partes, en detrimento de otras, falta unidad, y es, en consecuencia, débil, lo que origina una turbación en el espíritu.

Este casco que tiene su propio movimiento cubre esos mechones de cabello que a su vez están dotados de movimiento. El artista dio a ambos movimientos igual importancia, y los ha llegado a concretar con perfección. Mnémolos como motivo de decoración, como ornamentación, las volutas de los hombros cubiertas por la circunferencia de la cabeza.

Entre los antiguos la cabeza es una esfera en la que se destacan los rasgos. Y las cejas son como las alas de una mariposa a punto de volar.

Recuerdan ustedes que un pie es un puente. Consideren esos pies en el interior del conjunto. Cuando las piernas del modelo son muy delgadas, deben mostrar, por el vigor de su

*Estas notas sobre las enseñanzas de Matisse fueron tomadas en 1908 por Madame Michael Stein y publicadas en inglés por Alfred H. Barr bajo el título "A great artist speaks to his students", en *Matisse, his art and his public*, Museo de Arte Moderno, Nueva York, 1951.

construcción, que pueden sostener su cuerpo. La vertical de esta pierna va derecho a través del torso a encontrarse con el hombro, casi en ángulo recto. La otra pierna sobre la cual se apoya elegantemente el modelo, describe una curva que se amplía y decrece como el arbotante de una catedral, y cumple análogamente el mismo papel. Una regla académica quiere que el hombro que corresponde a esa pierna sobre la cual pesa el apoyo del cuerpo sea siempre más bajo que el otro.

Los brazos son como rodillos de arcilla, pero los antebrazos semejan cuerdas a las cuales se les puede ejercer una torsión. Esas manos entrecruzadas están allí, calmadamente, como el asa curva que busca poco a poco su apoyo y descanso en el cuerpo de una cesta.

Esta pelvis se apista entre los muslos y sugiere un ánfora. Encajen las diferentes partes⁴⁶ y constituyan su figura como un carpintero una casa.

Todo debe construirse de manera que esté compuesto por partes que forman un todo, tanto un árbol como un cuerpo humano, y un cuerpo humano como una catedral. En el trabajo deben entrar: conocimientos, contemplación, alimentada con la visión del modelo u otro objeto, e imaginación⁴⁷ que entriqueza lo que se observa. Caerren los ojos y conserven presente su visión, en seguida, a trabajar, agregándole la propia sensibilidad. Si se trata de un modelo, tomen ustedes mismos la pose del modelo y allí en el lugar donde la tensión se hace sentir, allí está la clave del movimiento.

No es necesario que ustedes consideren las partes con un prosaísmo tal que la semejanza de esta pantorrilla con un ánfora — de alguna manera es una línea cubriendo a otra — no los conmueva. Así como la plenitud de ese brazo extendido y el hecho de que tenga verdaderamente la calidad de una opva tampoco debiera escapárseles. Yo no digo que ustedes no deban exagerar, sino que esa exageración debe estar en armonía con el carácter del modelo, y en modo alguno que sea una exageración desprovista de sentido, pues ello no los hará alejarse de la expresión particular que ustedes pretenden fijar.

Desde el comienzo observen las proporciones y no las pier-

dan. Pero proporciones que concuerden con las medidas exactas⁹⁸ son poca cosa si el sentimiento no las afirma y si no expresan la característica física particular del modelo. Cuando el modelo es joven, hagámoslo joven. Observen con cuidado las características esencia es del modelo: cuando la obra esté acabada, las características tienen que estar en la obra. De otra manera, ustedes perdieron el concepto en el camino.

El mecanismo de la construcción consiste en establecer las posiciones que crean el equilibrio de las direcciones.⁹⁹

Fue en el curso de períodos decadentes cuando el interés mayor del artista se centró en el desarrollo de detalles y formas secundarias. Pero en las grandes épocas, el interés —antes que cualquier otra consideración— se dirigió a lo esencial de la antigüedad. No es que la escultura de la antigüedad no testimonie la sensibilidad del artista, pero parecería que consideramos sólo a los modernos dueños del patrimonio de la sensibilidad. No, sino que, en aquéllos, la sensibilidad está mejor controlada.

Toda cosa tiene una característica física determinada. Por ejemplo, un cuadrado o un rectángulo. Pero una forma física indeterminada, indefinida, no es capaz ni de una cosa ni de otra. Consecuentemente, exageren necesidades de la expresión. Ustedes pueden considerar a este modelo negro como una catedral, compuesta de partes que forman una construcción sólida, noble, que va hacia lo alto, y también pueden considerarlo un cangrejo, pues ahí están los músculos tendidos, un caparazón cuyas partes se ajustan entre sí de manera precisa y evidente, y articulaciones cuyos juegos permiten sostener los huesos. Pero será más que necesario que ustedes se acuerden de que el modelo es un negro, si no será una pena perderlo y al mismo tiempo se perderán ustedes mismos en esa construcción.

Hemos convenido en que se puede retorcer los antebrazos como si fueran cuerdas. En el caso presente, la originalidad de la pose es importante por el hecho de que los antebrazos forman una especie de nudo cerrado, en lugar de estar delicadamente entrelazados. Observen cómo reposan altos

sobre el pecho, esto se agrega a la determinación y al vigor nervioso de la pose. No duden en redondear esta cabeza, y déjenla destacarse sobre el tondo. Esa cabeza es redonda como una bola, y es negra.

Hay que buscar siempre el disco de la línea, el punto donde ella quiere entrar o salir. Y naturalmente siempre deben asegurar su origen, y esto debe hacerse de acuerdo con el modelo. Es una gran ayuda sentir un eje central⁶⁰ que siga la dirección del movimiento general del cuerpo, y construir alrededor. Depresiones y contornos pueden perjudicar el volumen. Si se concibe un buey en función de la forma, un defecto no lo afectará; pero si se lo concibe en función del contorno, ahí sí que sufrirá.

De la misma manera un brazo es ante todo una forma redonda, no importa cuáles sean los matices de sus características particulares. Comiencen por dibujar grandes masas. Puede ser necesario exagerar las líneas entre el abdomen y el muslo para afirmar una pose de pie. Los vacíos pueden servir de correctivos. Recuerden que una línea no puede existir sola, ella trae siempre compañía. No olviden que una línea no traduce nada; no es sino en relación con otra que ella crea un volumen. Tienen que trazar las dos conjuntamente.

Den a los elementos el redondeado de su forma, como en escultura. Busquen en esos elementos redondeados el volumen y la plenitud que sus contornos deben crear. Lo mismo que si hablamos de un melón usamos las dos manos para representarlo en un gesto, las dos líneas que delimitan una forma deben restituirla. Dibujar es como hacer un gesto expresivo con la ventaja de la permanencia. Un dibujo es una escultura, pero tiene la ventaja de ser mirado tan de cerca como para que en él se discernan las sugerencias de la forma, en tanto que la escultura, hecha para ser mirada a distancia, debe expresar todo mucho más categóricamente.

No hay que olvidar jamás las líneas de la construcción, los ejes de los hombros y de la pelvis, como tampoco las de las piernas, brazos, cuello y cabeza. Es esta construcción de la forma lo que da a la línea su expresión esencial. Las caracte-

rísticas particulares pueden realzar el efecto, pero la construcción debe existir con anterioridad.

Las líneas no pueden jamás ser dejadas en libertad; cada línea debe tener su función. Ésta conduce al torso hasta el brazo, observen cómo. Todas las líneas deben converger en un centro, de otra manera el dibujo no puede existir como unidad, ya que las líneas de fuga atraen la atención pero no la detienen.

Con la curva⁴ de las cejas, de los hombros, de la pelvis y de los pies se puede casi enteramente construir el dibujo y por cierto señalar las características.

Es importante considerar en el dibujo al modelo entero, decidir dónde ubicar la parte superior de la cabeza y la base de los pies. Y hay que circunscribir el trabajo al interior de esos límites. El valor de esta experiencia en el estudio ulterior de la composición es un hecho evidente.

Recuerden que la característica específica de una curva juega con más fuerza y gracia cuando está bien señalado el contraste con la recta que tan a menudo la acompaña. Lo inverso es igualmente verdadero. Si ustedes ven todas las formas redondeadas, esas líneas perderán pronto sus características. Las líneas deben darse en armonía y contrapunto, como en la música. Ustedes pueden bordar o hacer horituras, pero hay que volver al tema para establecer la unidad inicial de la obra de arte.

El pie del modelo apoyado sobre el estrado marca una línea tan recta y tajante como una incisión. Tienen que darle a ese trazo su importancia. Esta inflamación de carne ligeramente hundida no es sino una minucia que se podría agregar pero solo cuenta la característica de la pose. Recuerden que el pie envuelve a la pierna y no hagan una silueta incluso si la encaran de perfil. Es por el tobillo que la pierna se ajusta en el cuerpo y el talón sube hacia el tobillo para rodearlo.

Ingres decía: "No omitan la oreja al dibujar la cabeza". Sin insistir, les recuerdo que la oreja se agrega como una característica de enorme significación a la cabeza, y que es muy importante expresarla de manera total y con cuidado de no contentarse con un trazo sugerente.

Un dibujo sombreado requiere un fondo sombreado, de lo contrario se corre el riesgo de que parezca una silueta recortada y pegada sobre papel blanco.

ESCULTURA

Las articulaciones, muñecas, tobillos, codos y rodillas, deben mostrar que están en condiciones de sostener a los miembros, sobre todo porque son los miembros los que sostienen al cuerpo. Y en el caso de poses que se apoyan sobre un miembro en particular, brazos o piernas, es preferible hacer caer el acento sobre las articulaciones antes que no expresarlo con suficiente vigor. Sobre todo hay que cuidar de no cortar el miembro a la altura de una articulación, sino al contrario integrar las articulaciones al miembro del cual forman parte.

El cuello debe ser lo suficientemente sólido como para soportar el peso de la cabeza (en el caso de la estatua Negro cuya cabeza era grande y el cuello delgado, el mentón reposaba sobre las manos que ofrecían a la cabeza un apoyo suplementario).

Desde ningún punto de vista hay que hacer coincidir al modelo con teorías o efectos preconcebidos. El modelo les debe señalar y despertar una emoción⁴¹ que a la vez ustedes buscan expresar. Ante el objeto, olviden las teorías y las ideas. Las ideas que llegan realmente a ustedes resaltarán en la expresión de la emoción que en ustedes ha despertado el modelo.

Ustedes no van a obtener sino beneficios del hecho de tomar conciencia, antes de emprender el trabajo, de que la modelo tiene una amplia pelvis que sube hasta hombros más bien estrechos y luego se hunde a través de muslos fuertes en las piernas, sugiriendo una forma de huevo, hermoso volumen. Los cabellos de la modelo describen una curva protectora, que sirve para retomar y perfeccionar el tema.

La imaginación, así estimulada, contribuye a la concepción plástica del modelo antes de que ustedes comiencen su trabajo material. Esta pierna, si no fuera por el accidente de

la curva de la pantorrilla, describiría una forma oval más alargada, más delgada; habrá que insistir sobre esta forma, como hacían los antiguos, para ayudar a la unidad de la figura.

No introduzcan vacíos perjudiciales al conjunto, por ejemplo, entre el pulgar y los dedos. Exprésense por relaciones de masa y de grandes movimientos de líneas¹¹ correlativas. Hay que determinar la forma característica de las diferentes partes del cuerpo y la dirección de los contornos que darán esta forma. Si el modelo es un hombre que está de pie, todas las partes deben estar tratadas de manera tal que contribuyan a dar esa impresión. Las piernas entran en el interior del torso y el torso se continúa en esas piernas. Es necesario que haya una columna vertebral. Se puede dividir el trabajo oponiendo las líneas (o ejes) que indiquen la dirección de las partes y construir así el cuerpo de tal manera que sugiera inmediatamente su carácter general y su movimiento.

A diferencia de las sensaciones que se despiertan con un dibujo,¹² una escultura tiene que invitarnos a tocarla en cuanto objeto, de la misma manera, el escultor debe probar en el camino de la ejecución las exigencias particulares que su escultura plantea en materia de volumen y de masa. Cuanto más pequeña sea la escultura más se debe imponer lo esencial de la forma.¹³

PINTURA

Para pintar, comiencen por observar largo tiempo y con atención el modelo o tema y decidan el esquema general del colorido. El color es lo que debe prevalecer. Cuando ustedes pintan un paisaje, lo eligen por ciertos elementos de belleza, manchas de color, posibilidades de composición. Cierren los ojos y represéntense el cuadro, luego pónganse a trabajar, y cuiden y conserven esas características que los han impresionado, como rasgos dominantes del cuadro. Después deben señalar qué es lo que quieren encontrar en la obra terminada. Todo debe estar planeado correlativamente en el transcurso del trabajo. Nada puede ser agregado.

Hay que detenerse de vez en cuando para considerar el tema (modelo, paisaje o lo que fuere) en conjunto.⁴⁷

En materia de color, ante todo, orden, pinten sobre la tela tres o cuatro manchas de color que ustedes hayan concebido como básicas,⁴⁸ si se puede, tal vez, agreguen una quinta. Si no, dejen la tela a un lado y recomienzen el planteo. Construyan sobre relaciones de colores, cercanos o alejados, equivalentes a las relaciones que ustedes vean sobre el modelo.

Se trata de representar al modelo, o a cualquier otro tema, y no de copiarlo; y no puede haber allí relaciones de colores entre el tema y el trabajo de ustedes, no hay que considerar sino la equivalencia de relaciones de colores del trabajo que ustedes hacen con las relaciones de colores del modelo en sí.

Yo busqué siempre copiar el modelo, y consideraciones muy importantes muy a menudo me lo impidieron. En la época de mis estudios yo buscaba un color de fondo y un colorido general para el modelo.

El color y el colorido estaban evidentemente moderados por las necesidades del ambiente, del juego armónico del fondo y del modelo, y en función de la unidad de calidad escultural del modelo.

La naturaleza invita a la imaginación a la representación. Pero, para mejorar la calidad pictórica de esta representación hay que agregarle a ella el espíritu del paisaje. La composición que ustedes hagan debe indicar el carácter más o menos completo de esos árboles, incluso si el número que ustedes eligieron no es la traducción del paisaje con precisión.

Pintar una naturaleza muerta consiste en transponer las relaciones de los objetos del tema con la comprensión de los diferentes valores de color y sus respectivas correlaciones.

Cuando los ojos se cansen y las relaciones nos parezcan falsas, miren simplemente uno de los objetos. "¡Pero este cobre es amarillito!" y pongan con franqueza un ocre amarillito, por ejemplo, en un punto claro y alrededor de ese nuevo punto comiencen a reconciliar las diferentes zonas del cuadro.

En la naturaleza muerta, copiar los objetos no es nada;

hay que concretar las emociones que ellos despiertan en sí. La emoción del conjunto, la correlación de los objetos, el carácter específico de cada uno —modificado por su relación con los otros— todo eso entretelado como una cuerda o una serpiente.

La forma de gota de agua de ese vaso afinado, pero a la vez con una curva generosa —el volumen de ese cobre— tiene que emocionarlos. En todo tiempo enfrentar una naturaleza muerta ha sido y es obra difícil; y hay que cuidar y respetar en ella sus distintas partes, tan importantes como las de la cabeza o las manos, por ejemplo —de las obras de la antigüedad.

CRÍTICAS

(Observaciones hechas a alumnos particulares)

La manera que ustedes adoptan es un sistema, algo que llega a través de la mano, pero no del espíritu. Vuestra figura parece delimitada por un alambre. En verdad que a Monet, que trataba a todo el mundo como dibujantes de alambre, excepto a aquellos que pinaban con puntos y comas, no le habría gustado esto que ustedes hacen, y esta vez habría tenido razón.

En este caso especial, el modelo italiano, castaño y joven, colocado contra un fondo de museina color gris acero, sugiere a vuestra paleta un rosa contra un azul. Elijan dos puntos —por ejemplo, la mancha más oscura y la más clara del tema —en esta ocasión podrían ser los cabellos oscuros del modelo y la paja amarilla del taburete—. Consideren que cada nueva pincelada que agreguen está en función de estos dos tonos.

En vuestro esquema de colores la falda negra y la enagua blanca encuentran su equivalente en un azul ultramar, un violeta cobalto oscuro (para el negro), y el verde esmeralda y el blanco. El modelo entero tiene un color nacarado, opalescente.

Yo tomaría un bermellón y un blanco para la zona baja de

este muslo y para esta pantorrilla —más frío el color, pero dentro de la misma tonalidad— un rojo grana y blanco. Para esta zona saliente de la parte externa del antebrazo, zona fría pero luminosa, un blanco apenas teñido de verde esmeralda, que una vez colocado no parecerá ser un color especial.

La falda negra y la blusa roja del modelo que está en la tarima se transforman en un verde esmeralda (puro) y un bermellón, no porque el verde sea el complementario del rojo, sino porque está lo suficientemente alejado del rojo como para obtener la relación buscada. Los cabellos también deben ser verde esmeralda, pero este verde parece totalmente distinto del precedente.

El color debe casarse con la forma como lo hace el dibujo. En consecuencia, el bermellón y el blanco de esta luz deben ir a un grana y blanco en esta sombra más fría. Ya que esta pierna es redonda, y no un cuerpo cortado en ángulos.

Una pintura densa no es la que hace la luz. Ustedes necesitan la combinación de colores que han buscado y quieren. No traten, por ejemplo, de reforzar las formas con luces intensas. Más vale trabajar un fondo para establecer la relación y conseguir que las formas se sostengan. Ustedes necesitan el rojo para hacer valer el azul y el amarillo. Pero colóquelo donde tenga que estar, no donde no corresponda, como podría ser un fondo, por ejemplo.

En ese esquema que comienza en el choque de cabellos negros, y aunque toda la figura vaya desvaneciéndose a partir de esa zona leve es necesario culminar el sentido armónico con otro punto complementario, digamos la línea de este pie.

Hay innumerables maneras de pintar. Es como si ustedes estuvieran sentados entre dos sillas: por un lado, considerando el color en función de calidos y fríos, por otro, buscando la luz por oposición de los colores, ¿No sería para ustedes mejor seguir el primer camino? En este caso, el fondo azul exigirá una sombra más cálida; y esta cabeza negra, oscura, cálida, que se perfila, exigirá a su vez, un tono aún más cálido que el azul oscuro que ustedes eligieron. La tarima sobre la que está el modelo adquirirá un tono cálido más claro, la modelo parece ser de seda, rosada, cremosa, en relación con

el papel verdoso de la pared. Cézanne ponía azul para hacer hablar a su amarillo,¹⁰ pero él actuaba con un discernimiento que lo caracteriza siempre, que es de él y es él.

Los neoimpresionistas tomaban diferentes centros de luz —por ejemplo un amarillo y un verde— y ponían azul alrededor del amarillo, y rojo alrededor del verde, y degradaban el azul al rojo pasando por el violeta.

Yo expreso la variedad de la luz con la riqueza de diferencias de valores,¹¹ de color, tomados aisladamente y en correlación. En esta naturaleza muerta, la mezcla de verde cadmio y blanco, de verde esmeralda y blanco, de grana y blanco, da tres tonos diferentes que construyen los planos de la mesa: la zona anterior, la superior y la pared del fondo. No hay sombra bajo esta luz intensa, este florero queda en la luz, pero esta luminosidad, tan fuerte y la luz de la zona superior, deben estar en relación con los colores.

NOTAS

El cuadro reproducido en la pág. 731 de *La Grande Revue* es *Devuelto de pie*, 1907 (Londres, Tate Gallery N.º 38, de la retrospectiva hecha en 1908 en la Hayward Gallery). El resto de la iconografía provista por Matisse para ilustrar su texto comprendía únicamente pinturas: *Devuelto sentado*, 1908 (Mosú, Museo de Bellas Artes Pushkin, N.º 15 de la exposición de 1969 acerca en Moscú y Leningrado); *Retrato de Greta Moll*, 1908 (Houston, Colección particular; reproducción, pág. 351 de la obra de Barr, *Matisse, su arte y su público*); *Devuelto erguido y nu*, 1908 (Leningrado, Museo de Hermitage, N.º 16 de la exposición de 1969 hecha en Moscú y Leningrado).

"Matisse insistía en repetidas ocasiones sobre esta noción. Hay que recordar sobre todo a los pensamientos recordados por Florent Tels (*Henri Matisse*, París, *Champs-Élysées*, 1929): "Cuando miré en el espejo de los maestros pensé que había que aljarse, traté de ordenar mis recursos y tomé contacto conmigo mismo. Ante mis telas, tuve se la impresión de una revolución. "Por qué? El método que yo empleaba entonces no marcaba sino un momento de revolución. Había la sublección de decir: 'Vaya, esta es la pintura!'"

Georges Duthuit (*Les formes*, Ginebra, Éditions des Trois Collines, 1948) transcribió pensamientos en el mismo sentido: "«Ha venido el laxismo»: «¿Podría usted reconocer en un hombre de educación completa y de comportamiento correcto al joven viajero con batas y empujollado que partía a la búsqueda de sí mismo? Sin embargo, es el mismo hombre que vive y actúa hoy con sus aspiraciones transformadas, pero que en man del mismo fondo.".

André Marchand (*L'Œil. Pierre o Pierre*, París, Maeght, 1917), dice que Matisse le declaró hablando de un "paseo" partido por el artista a cincuenta años de edad: "Yo era muy joven, ve usted, yo creía que ese paseo consistía de ser bueno, estar mal hecho, ser constructivo, en fin una improvisación sin importancia, y bien fuese en pequeño, allí en este foto, observe: esta foto hay a priori, segundo, el rol ligeramente marcado hacia la derecha ve a otra foto implante. En el momento, por consiguiente, yo hice después sino desatollar esta idea. Usted sabe que no se tiene sino una idea, se hace con una idea, y en el transcurso de toda una vida se deservir la idea y se la hace respirar". Matisse le había hecho esta confesión a Walter Pach (pensamientos publicados en *Quarant-huit petits*, Nueva York, Harper and Brothers, 1938, sobre el tema esta vez del primer cuadro que el artista vez pintó: "¿Qué me que se exige lo que pensé cuando tuve de nuevo este cuadro entre mis manos, después de treinta años sin haberlo visto? Bueno, tuve un sentimiento de desahío como una vez comí. Me dio la impresión de que en ese tiempo he habido hecho el más mínimo progreso. No

había ninguna de mis cualidades que no estuviera ya en ese tema, al menos en forma embrionaria". Matisse escribió en 1903 a Simon Bussy (carta fechada el 15 de julio): "Mi trabajo no me satisface del todo, observaba destacados progresos gracias a la continuidad de la labor, una mayor soltura de ejecución que en los estudios anteriores, una vuelta hacia las armonías calientes, los valores similares que serán ciertamente admirados más por los admiradores a quienes aún gustaba ya, incluso a las autoridades oficiales de la calle Valois, en una época en que esos valores no se apoyaban en un dibujo de equilibrio comprendido. No reniego, sin embargo, de mis estudios precedentes, ya que lo que hago es la continuación lógica de mis esfuerzos pasados". Y mostrando a Lucie Coztauer en junio de 1912, un dibujo hecho en la época en que era alumno de Berrier y Bonguereau, Matisse dijo: "No dibujo mejor hoy sino de otra manera" (citado en *Se gander livre*, París, Éditions du Cerf, 1962).

Fels publicó en 1925 (en *Peuples d'artistes*, París, La Renaissance du livre) un conjunto de citas de Matisse que son perlas, con algunas variantes, de ciertos pasajes de *Apuntes de un pintor*, idénticos que él expresa así: "Matisse confía a amigos o en entrevistas, el fruto de sus reflexiones ante la superficie a pintar. He aquí el principio de estos pensamientos: 'El pensamiento de un punto no es nada sin el medio para expresarlo, y si ese pensamiento es rotundo, debe disponer de medios o más completos por lo tanto. No hago ninguna distinción entre el sentimiento que tengo de la vida y la manera como la traduzco. La expresión reside ennos, crea, en la disposición de sujeto que en la disposición del cuadro, la manera de situar los objetos entre los vacíos que circundan alrededor de ellos".

La expresión que surge de la composición mental se modifica de acuerdo con la superficie que hay que cubrir, al establecer el objeto sus relaciones de acuerdo con el lugar que ocupa en el espacio (Fels, 1925).

El simple hecho cambiante que se consigue por contraste de colores es en sí una fuente de sensaciones agradables pero superficiales. En otras épocas eso me contentaba. Pero un cuadro necesita una condensación de estados sensibles y controlados por la razón (Fels, 1925).

La sinceridad, ahora, es dejar subsistir, en una obra que permanece siempre verdadera, la dignidad, la frescura y el encanto de un sentimiento espontáneo (Fels, 1925).

* En realidad, esto no contradice este concepto sino en apariencia, Pissarro explicaba la misma cosa: "¿Qué es un impresionista? le pregunté Matisse. Es un pintor que no hace más que, mismo cuadro. Ejemplo: Sisley, Cézanne no es impresionista. Es un clásico, porque se trata de batallas del

Mon e Santa Victoria o análogos, y en toda su vida el mismo cuadro Cezanne no ha pintado jamás e sol. Ha pintado el tiempo gris. Es decir —agrega Matisse— que las sensaciones de Cezanne son las sensaciones del tiempo gris.

Respondiendo en 1950 a un cuestionario de Alfred Baer (Dothun, 1949), transmitido por Pierre Matisse. Matisse evoca esta conversación, y agrega: "Un Cezanne es un momento del artista, mientras que un Sisley es un momento de la Naturaleza" (Pensamientos citados por Alfred H. Baer en *Matisse, su arte y su público*. Nueva York, Museo de Arte Moderno, 1951).

Así respondía igualmente a J. y a H. Dabbeville, y le complementaban en 1942 por tantos cuadros recientes: "Lo que ustedes me dicen yo lo pienso de Cezanne. Cada vez que alguien me habla de un Cezanne que no conozco, no ceso de intentarlo. Con cada pintura se descubre algo nuevo. Pissarro pensaba que Cezanne era más un clásico que un impresionista. Pero, siempre los mismos paisajes pero en cada caso su emoción es diferente. Y lo que hay de deslumbrante es que la conserva intacta hasta la última sesión. A quien yo considero realmente un impresionista es a Sisley, con los mismos temas pintados en los diferentes momentos del día. Yo confieso mi falta de curiosidad ante la obra de Sisley. Me hace acordar a ciertos escritores de estilo perfecto, pero de ideas ciertas. Estoy convencido de que hay que renovarse constantemente. Tengo más de cuarenta años de pintura detrás de mí y no puedo evitar tener miedo cada vez que comienzo un trabajo. (Pensamientos citados en *Una vida a Matisse*, 1942, prefacio al catálogo de la Exposición.)

* Hay dos maneras de expresar las cosas. Una es mostrarlas brutalmente, la otra es evocarlas. Para conseguirlo, yo trato de vernarmeles, de precisarlas de acuerdo con sus caracteres individuales y por las relaciones entre los elementos que las componen y sitúan; esas relaciones existen tanto entre las combinaciones de colores como entre las formas (Fels, 1925).

"Poner orden en los colores es poner orden en las ideas (Fels, 1925).

"Sob e el cuadro *El café nocturno* (1913, Moscú: Museo de Bellas Artes Pushkin, N° 11 del catálogo de la Exposición Henri Matisse, presentada en 1967 en Moscú y Leningrado). Matisse declaró a Marcel Sembat: "Te gusta mi pecera y mi flor rosa. Cómo me impresionaba. Esos daisios que quedan horas con empáticos ante una flor y pescados rojos. ¡Y bien! Si los hago rojos, el pecunellon me traía o una flor en violeta! ¿Y? ¡Y la quiero rosa a una flor! De otra manera no es mi flor. ¡El cambio los peces podrían ser amarillos! ¡Y sean amarillos!" (Pensamientos agrupados por Marcel Sembat en *Henri Matisse. Les Cahiers d'aujourd'hui*, N° 4, abril 1943). Y a Clara Macthewson, que le preguntaba ("A talk with Matisse, leader of

Post Impressionists", *The New York Times*, 9 de marzo de 1913) "Pero ¿cuál es exactamente su técnica del arte?" "Bueno, tome esta mesa por ejemplo. Yo no pinto literalmente esta mesa, sino la emoción que ella me produce".

¹¹ El conjunto de la tela debe ser concluido de acuerdo con una visión muy clara, desde el origen de la obra (Fels, 1925). Mucho después respondió a una pregunta de André Vercet (*Prestiges de Matisse*, Paris: Fayard, 1952): "Pense usted que la obra de arte está hecha de antemano", la respuesta de Matisse ofreció matices: "Una obra de arte que va a su creación no está hecha de antemano, ciertamente, y lo que pensaba Puyas de Chavannes pretendiendo que no se crea con exactitud de antemano el cuadro que se quería hacer. No hay una línea entre el pensamiento y el acto creador. Hay unión y unidad". En 1942 declaró a J. y H. Damberville: "Si, para mí, comenzar un cuadro es siempre un problema. Yo no sé de antemano que voy a hacer y me dejo llevar por el subconsciente" (Damberville, 1958).

¹² Alusión a Rodin. Sobre este tema se leerá la nota de Matisse publicada por Raymond Escholer (en *Matisse, ce vivant*, Paris: A. Fayard, 1956): "Me lleva a la ley de Rodin, en la cilla de la Universidad, uno de sus alumnos que quería mostrar sus dibujos a su maestro. Rodin, que me veía muy bien, mostró un relativo interés. Me dijo que tenía 'una mano fácil' cosa que era falsa. Me recomendó que hiciera dibujos con trozos fragmentados y que se los mostrara. No volví más. Y me decía, en efecto, que para llegar a ese dibujo fragmentado, dentro de mi camino, tenía necesidad de algo más. Ya que partiendo de lo simple a lo complejo (en efecto, las cosas simples son difíciles de explicar) cuando llegaba a los detalles hasta confundido mi obra ya de comprenderme. A esa altura mi disciplina de trabajo estaba en contra de la de Rodin. Como que en aquellas épocas yo no me decía esto, era bastante modesto y cada día traía su revelación. Yo no podía, sin embargo, comprender que Rodin hubiera podido trabajar así. San Juan se lamenta: la mano se acuerda, a trabajo hecho del conjunto luego la agrego al todo y después intento buscarle una dirección, relación con el movimiento general del cuerpo. Para mí, yo así no vi sino un trabajo de arquitecto, una geometría que se complazaba los detalles explicativos por una síntesis viva y sugerente".

¹³ Marcel Sembat, al hacerle ver a Matisse que iba insistentemente de lo concreto hacia lo abstracto: "Es que yo voy hacia mi sentimiento, hacia el éxtasis. Y una vez ahí, encuentro la calma". También recogido por Sembat tiene nos este otro pensamiento: "Usted sabe y me explico después lo que hace antes y por qué lo hace, pero antes, cuando lo hace, siento y recibo la necesidad en bloque" (Sembat, 1919). Matisse no cambiará de opinión, ya que en 1952 declaró: "No hay ninguna inteligencia en lo que hago. No soy

tan inteligente. No puedo hacer otra cosa que lo que sale de mí' (Gottlieb, 1962).

"¿Cuándo ~~considera~~ usted que una obra está terminada?" A esta pregunta que le fue formulada en una entrevista radiofónica en 1942, Matisse respondió: "Cuando ella representa de una manera muy precisa mi emoción. En esa misma entrevista declaró: "Cuando se me haba de uno de mis cuadros, incluso de los antiguos, trayéndome a la memoria alguno de sus elementos, sin poder ubicar la fecha en que fue pintado, veo de manera muy precisa el mis ante sentimiento en que lo hice" (Pensamientos citados por Pierre Schneider en el catálogo de la Exposición del Centenario, París, Grand Palais, 1970).

Años después interrogado nuevamente sobre esta teoría por Russell Warren Howe (*Media hora con Matisse*, Apolo, febrero 1949) respondió de la misma manera: "Seguramente no! [La concepción de Signac no tiene un valor absoluto] ¿los complementarios? Los hay innumerables. Se pueden crear asociaciones que no son el rojo, el verde y el azul. No nos queda sino hacer las leyes. Y no hacemos ni a cosa que asimilar cada nuevo hallazgo.

"Encontré tres reproducciones de Giotto en Padua que le mando Giotto es para mí la cumbre de mis aspiraciones, pero el camino que lleva a un equivalente, en nuestra época, es demasiado importante para una sola vida. Sin embargo, las etapas son interesantes" (Carta a Bonnard de 7 de mayo de 1910, "Correspondance Matisse Bonnard", publicada por Jean Clair, *La Nouvelle Revue Française*, Nos. 211-212, junio-agosto 1970).

"Al respecto, Florent Fels publicó esta interesante variación: "Yo me esfuerzo a crear un arte para el espectador, no importa su condición, una especie de calma e "erebia" de tregua, de certeza agradable, que dé paz y tranquilidad" (Fels, 1925), y también en dicha publicación se leen los pensamientos reunidos por Marcel Sembat (citados por Gaston Diehl en *Hon. Matisse*, Paris Pierre Laffont, 1954): "Quiero un arte de equilibrio, de pureza, que no inquiete ni desconcierte, quiero que el hombre fatigado, sobrecargado, excitado, confundido, en mi pintura, calma y reposo". Y estos otros pensamientos (Lévy 1929): "Un cuadro colgado debe traer una paz. No hay que introducir en el espectador un elemento de turbación e inquietud, sino algo que lo conduzca a un estado físico tal que no sienta la necesidad de desahogarse, de salir de sí. Un cuadro debe provocar una satisfacción profunda, y el descanso y placer más puros del espíritu colmado". Diehl citaba en 1949: "No se trata sino de canalizar el espíritu del espectador de manera que se vincule al cuadro y no pueda pensar en otra cosa que en ese objeto particular que quisimos pintar, retenerlo sin tenerlo, llevarlo a sentir la calidad del sentimiento expresado. Existe el peligro de actuar sorpresivamente. No es necesario que el

espectador analice — lo que significaría liberar su espíritu y no liberarlo— y corremos el riesgo de hacer jugar al análisis con una transposición demasiado apascentada. El problema se transforma para nosotros en conservar la misma intensidad de la tela al acercándonos a la verosimilitud. El ideal es que el espectador se deje captar por la mecánica del cuadro sin tener conciencia de ello. Se puede tener de su parte un movimiento de sorpresa y por eso mismo (aunque se evita) se debe ocultar en todo lo posible el artificio”.

Georges Chamonnet, luego de una entrevista con Matisse (recogida en *Le monologue du peintre* [Paris, Julliard, t. 2, 1960], quedó sorprendido cuando el artista se refirió a Rembrandt y al Greco en estos términos: “La pintura de Rembrandt [...] no siempre comunica serenidad. La del Greco, a menudo, comunica la inquietud”.

Pero [...] usted ha escrito: [...] “Yo no quiero inquietar”, Matisse respondió. Es evidente. Yo creo que mi papel consiste en apaciguar. Porque yo tengo necesidad de calma. La pintura de Rembrandt, evidentemente, es una pintura en profundidad. Es una pintura del Norte, una pintura de Holanda, de Flandes, que no tiene la misma amplitud que la nuestra, la de Francia o de Mediterráneo. El Mediterráneo está tan cerca de París después de todo. El del Greco es un espíritu atormentado que exterioriza su angustia y la traspone en la tela, y ciertamente la comunica al espectador. Pero tratemos de concebir que el Greco hubiera logrado comunicar sus angustias, su inquietud. En tal caso habría cantado como lo hizo Beethoven en su última sinfonía. Ante R. W. Howe, Matisse se rebela contra la afirmación de René Huyghe, quien le había atribuido “una impasibilidad exquisita y refinada”. Observen los mitos que los rodean (parecen esculturas con grandes rubios a la altura hechos en los años 1948-49). Ustedes saben que lo que él afirma no es verdad. ¿Cómo se puede hacer arte sin pasión? Sin pasión no hay arte. El artista se domina en mayor o menor grado, según los casos, pero es la pasión la que motiva su obra. “¿Y la angustia? No es propia de hoy que la de los románticos. Hay que dominar todo eso. Hay que estar calmo. El arte no debe encumbrar ni atormentar, debe ser equilibrado, puro, tranquilo, apaciguante” (Howe, 1949). Matisse confía a Gaston Diehl: “Yo he preferido ganar me tormentos e inquietudes para transmitir únicamente la belleza del mundo y la alegría de pintar” (Diehl, 1954). Y al padre Conturier: “Se ha dicho que un arte proviene de la inteligencia. No es verdad. Todo lo que yo he hecho lo he hecho por pasión” (*L'Art Vivant*, N° 11, 12, julio-agosto 1951).

¹² Cuanto más simples sean los medios empleados tanto más se acerca el artista con comodidad a las exigencias de su temperamento y de hecho, a las de su ideal plástico. Y es que el papel del artista consiste únicamente en captar verdades particulares, aislar lugares comunes que a través de él adquieren un sentido profundo, nuevo y definitivo (Iser, 1925).

¹⁶ "Yo siempre he dicho a mis alumnos: "No tengan miedo de ser banales. Si en ustedes hay originalidad, ella se verá"

¹⁷ "Hay una joven que viene a verme a menudo y que dibuja. Yo le digo: "En el fondo, cuando usted observa un tema, hay que copiarlo, pero en el transcurso del trabajo, si usted está ante un paisaje, un personaje, un ramo de flores o un ruportá que, así surge el combate, la rebelión, y es en ese momento cuando usted traduce exactamente el tema propuesto según su propio temperamento. Los yatores que no tienen nada que decir copian todo torpemente y son mudos y aburridos (Macchard, 1947)

¹⁸ "Joseph n Peladon (1858-1918) se bautizó "Sin" y fundó el Salón de la "Rosa-Cruz", 1892-1898. Había publicado algún tiempo atrás un ensayo titulado *La última lección de Leonardo da Vinci*. A Clara MacChesney que se extrañaba de que una con una "anormal" tuviera por autor a un hombre aparentemente tan "común y sano", Matisse respondió: "oh! informéles a los norteamericanos que soy un hombre normal, padre y marido devoto, que tengo tres hijos, que voy al teatro, practico equitación, que tengo una casa confortable, un hermoso jardín que adora, flores y cacería exactamente como todo el mundo" (MacChesney, 1913)

¹⁹ Fuera de algunos individuos destinados, a precio de un gran esfuerzo, a poner orden en ellos mismos, es frecuente encontrar en su propia época, y sin que ellos lo sepan, imitadores que no corren ningún riesgo (Fels, 1929).

²⁰ "Hay que referirse a esta nota de Matisse: "Pasaba mis días en el Museo y enseguida encontraba en mis pascos, gozos análogos a los que sentía con la pintura. Usted ve, según mis inclinaciones, yo estudiaba a los maestros, como en literatura se analiza a los autores antes de decidirse por uno u otro, y los estudiaba no con el deseo de descubrir debilidades, o defectos sino por la cultura del espíritu. Pasaba de un Rembrandt a un Chardin, de un italiano a un Poussin" (Fischer, 1956).

²¹ "¿Como fue su educación artística?" "Pasaba mis mañanas en los talleres, y por las tardes hasta copiar en el Louvre. Y ocupaba espacio de diez años. Monet es muy grande. Cézanne es una investigación clásica. No me gusta el todo Rodin. En cambio Goya, Durero, Rembrandt, Carot, Manet son mis maestros favoritos. Si voy a menudo al Louvre. Y allí la obra que estudio más es la de Canova. Voy al Louvre para estudiar su técnica" (MacChesney, 1913),

²² Matisse le declaró a Walter Pach: "Hay momentos incluso en que los grandes artistas nos resultan inaceptables porque seguimos una línea de desarrollo que no ofrece lugar para ellos" (Pach, 1938). Conceptos completados con los pensamientos siguientes: "La pintura fauve no es todo

pero es el fundamento de todo, yo partí del Louvre para ir a la pintura libre. Por ahí se explica mi obra. Fue entonces cuando me dediqué a ejercicios cuya virtud sentía a través de los grandes coloristas. Me parece escuchar todavía en el Puente de las Artes a mi maestro Gastave Moreau, que de pronto me decía: "¿Que busca usted, entonces?" Traté de realizar lo que los maestros aún no han hecho, por ejemplo, lo que está de ante de nosotros (este con uno del Puente Nuevo con los árboles al fondo Notre Dame en una atmósfera misteriosa), esta belleza que los maestros todavía no han ensalzado. "¿Y quien le dice a usted que ellos no la vieron, y no quisieron más civilizarla entonces?" Allí comenzó la ruptura, búsqueda, con los tradicionales medios de pintura, que sin embargo no he olvidado jamás. En lugar de continuar siendo un pincelador abien nacido que salía de un Rembrandt a un Corot, de Veronese a David de Hembo a Chardin, me sentí un modesto trabajador que no temía por sostén sino su independencia y su sinceridad, en virtud de las cuales yo creía como un vagabundo congado en sus piernas en el camino que lo lleva" (Duthuit, 1949). Y Matisse confió a Gaston Diehl que se había fijado como objetivo hacia 1908 "salir de la imitación, me uso la de la luz, de arropar el viejo harapo, para continuar con mis propios medios, con mis sentimientos". "Quiero llegar a tomar conciencia de la calidad de mis deseos" (Diehl, 1954).

"Si yo encuentro que alguien puede enseñarme algo, me siento feliz con el beneficio, además no creo nunca que un artista haya 'llegado'. Cuando un artista se desarrolla, evoluciona hasta el final. Estamos hechos de mil cosas que hay que abandonar con la idea de que se adquiere más aún de lo que se deja. Hay que acceder al conocimiento de lo esencial. Hay una fatalidad que nos impide elegir mientras estamos obligados a actuar" (Beis, 1929).

En junio de 1951 Matisse le dirá también al padre Couturier: "Es una falta de sinceridad tratar de liberarse de las influencias que actúan sobre uno. Hay que aceptarlas, pero asimilando las, para naturalmente poder triunfar. Mi única fuerza, ha sido la sinceridad" (Couturier, 1962).

"Nosotros, artistas de hoy, nos esforzamos por expresarnos hoy —en el siglo XX, ahora— y no en copiar lo que los griegos vieron y sintieron en arte hace miles de dos mil años. Los escultores griegos siguieron siempre una forma imitadora y típica y no dejaban jamás traslucir el más mínimo sentimiento. Los primeros griegos, y los primitivos, trabajaron ellos sí sobre la base de la emoción, pero esa emoción se enfrió y desapareció en los siglos siguientes. Las proporciones no tienen importancia si el sentimiento está allí. Y si el escultor que ha modelado esto (una estatua japonesa de cabeza visiblemente desproporcionada con relación al cuerpo, estatua que para Matisse era hermosísima en tanto que para su interlocutora, Clara MacChesney, era solo un enano deforme) no me hace

pensar sino en un cráneo: quiere decir que no va superado y no ha podido expresar belleza, que es algo que sobrepasa a las proporciones, y esta belleza no se la expresa sino a través y por el canal de las emociones (MacChesney, 1913).

Cuando la gente habla de ciertas artes como de artes "primitivas" hace ostentación de su insensibilidad a lo que esas artes entrañan de grande en la expresión. Si fuera sensible y comprendiera, vería que la forma y el color cada uno a su vez, casi con perfección, lo que significa la relación con respecto a la idea propia de una raza. He aquí una obra maestra de cerámica persa: es monocroma, pero eso hace más arduo estudiar el despliegue de colores de otras manifestaciones artísticas persas. Absolutamente, ya que el motivo mismo, con semejante grado de delicadeza en esta cerámica, nos dice por sí solo o todo lo que el arte de ese país tenía que decir en ese momento exacto (Puch, 1938).

"En Siena, ante los primitivos, yo me dije: Aquí estoy en Italia, la de los primitivos que amo. En Venecia, ante los grandes Tizianos, Veroneses, en fin, en eso convengo en llamar tan impropia como nosotros del Renacimiento, he visto magníficas telas creadas allí para los ricos por esos grandes artistas hábiles, más hábiles que los de los espíritus" (Escholier, 1956).

Mauss le precisa a Verdet: "Hay que ser sincero. La obra de arte no existe plenamente sino cuando está cargada de emoción humana y se ha concretado con toda su sinceridad y no por aplicación de un programa convencional. Por eso podemos observar las obras paganas de esos artistas anteriores a los primitivos cristianos sin sentir molestias. Pero cuando estamos ante ciertas obras del Renacimiento, cuyos materiales son ricos,untuosos, provoca aversión, entonces nos sentimos molestos a ver que un sentimiento pueda participar del cristianismo con tanto gusto y profundidad. Si eso nos sale de fondo del alma, liberación para todos. El artista desciende hasta la base de su necesidad. En el arte pagano, el artista es franco consigo mismo, carnal, natural; su emoción es sincera."

"No hay ambigüedad. En el equívoco del Renacimiento es a menudo el contenido del mecenazgo la guía del artista. El espíritu del artista es ágil, pues limitado" (Verdet, 1952).

A la André Lévy: "El arte moderno es un arte de invención. En su origen hay un impulso del corazón. Por lo tanto, en su esencia está más cerca de las artes arcaicas y de los primitivos que del Renacimiento" ("Pensamientos de H. Mauss recogidos por André Lévy," *Images del Arte*, N° 2, octubre de 1931).

"Mauss le confía a Pierre Gauthier, recordando los tiempos en que Maquet y él "desmemoraban" sus cuadros, citándolos hasta el mínimo detalle. Al final no quedaba nada de nada. Comprendimos rápidamente la inutilidad de semejante método. Cada artista aporta algo de sí, y

lo que posee uno excluye casi inevitablemente ciertas cualidades de otro" (citado por Pierre Courthion en *Le visage de Matisse*, Lausana, Merguerat, 1942.).

²⁸ Me encontré un día con un pintor curioso que me declaró que su país era abominable, y viendo mi trabajo, me dijo: "Pero, mire qué curioso es lo que usted hace. ¿Dónde está eso?" Le dije que era esa casa y se la señaló. "¡Ah, sí! Conozco el lugar y voy a ir a verlo mañana." Al día siguiente vino a saber donde yo trabajaba y quedó sorprendido ante mi tela, y al observar el tema y no comprender nada, me dijo: "A mí me gusta lo que usted está haciendo, pero no lo encuentro en absoluto en el tema" (Marchand, 1947).

²⁹ Una obra que encierre mucho sentimiento tendrá éxito si se trata con mucha simplicidad y si el tema surge, en la medida de lo posible, con gran claridad (MacGhesney, 1913).

³⁰ Sea una hoja de papel rectangular y un personaje concebido en función de una vertical. Esta vertical tendrá otro sentido si la hoja está colocada en sentido horizontal. En los dos casos se encará una reconstrucción. Se puede sacrificar todo lo que se consiguió para que no quede sino una línea que sea la que nos dé el objeto (Duthuit, 1946).

³¹ "¿Cree usted que la fotografía puede producir obras de arte? Cuando Georges Besson le hizo esta pregunta (en *Camera Work*, N° 24, octubre de 1908), Matisse respondió: "La fotografía puede proveer los documentos más precisos que se pueden dar, nadie puede negar este punto de vista. Hecha por un hombre de gusto una fotografía clara y tendrá una apariencia de arte. Pero creo que el estilo de las fotografías no tiene importancia. Siempre atraerán nuestra atención porque nos muestran la naturaleza y todos los artistas encuentran en ella un minero de sensaciones. Por lo tanto, el fotógrafo debe intervenir lo menos posible para no hacerle perder a la fotografía el encanto objetivo que ella posee en sí, a pesar de sus imperfecciones. Si se trata de agregar algo, el fotógrafo puede justamente dar al resultado la apariencia de un eco de origen distinto. La fotografía debería registrar datos y darnos documentos".

³² "El gran número de gente que se ha sentido atraída por la pintura medieval, no se ha interesado por las calidades pictóricas y gráficas del trabajo del pintor. Se ha interesado, en realidad, en la historia que el pintor tenía que contar, ya que no había ningún otro medio de apreciar esa historia. Hoy, no se recurre a un cuadro a menos que haya interés por la pintura en sí" ("Matisse speaks", *Art News*, Vol. xxxi, N° 36, junio de 1934). En su respuesta a una encuesta, intitulada "El Arte y el Público" (*Lettres Françaises*, N° 99, 15 de marzo de 1946) Matisse declaró: "Voyar al tema?"

No es posible, en absoluto, volver a hacer pintura de historias. Si se lo busca en la actualidad es por moda. Un resfriado dura continuamente diez días. Esta moda, como una enfermedad, tendrá también su ciclo y evolución. Y Georges Daliñut agregará estas palabras de Matisse: "No se trata de acordarse de los recuerdos del mundo del campo. Hay que construir. La vibración del individuo cuenta más que el objeto que produjo la emoción. No es la materia sino la emoción humana la que se concreta en una cierta elevación del espíritu que puede provenir de no importa qué espectáculo" (Daliñut, 1949).

Al entrar en el objeto entramos en nuestra propia piel. Tenta que hacer esta colorita con papel de color. Bueno, se transforme en colorita. Y voy a encarnarme conmigo mismo en la obra. (Verdet, 1952) Otras ideas (citadas en Escholier, 1976): "[Trabaje mi espíritu a *Jeune dévouée au bien* según Baryel identificándose con la pasión de la heroína expresada por el título en masas. En una entrevista radiofónica en 1942: "Un estudio profundo permite a mi espíritu tomar posesión del tema de mi contemplación e identificarme con él. La ejecución del dibujo de mi tela" (Schneider, 1970). Matisse escribía a Louis Aragon a propósito de un libro que ambos proyectaban y que debía estar adornado con pinturas: "Yo quisiera verlo a usted antes de que los pimientos lleguen, con esos pimientos de ho identificarme" (Carta del 27 de diciembre de 1945, citada por Aragon en *Henri Matisse*, novela, París, Gallimard, 1971.)

²⁴ A partir de aquí y hasta "yo no quería volver a verlos estando calmo", las ideas de Matisse transcritas por Escholier son una reproducción textual de un pasaje de *Apuntes de un pintor* (cf. supra, p. 48), lo mismo ocurre en el párrafo precedente a partir de "Yo le doy gracia" y hasta el final del párrafo (cf. supra, p. 62).

²⁵ En el momento de pintar *La Danza* para Schuxin, Matisse se enfrentó por primera vez con el problema (Diehl, 1954). Lo explicó así: "Adoro la danza. Es algo extraordinario: vida y ritmo. Me es fácil vivir con la danza. Cuando tuve que componer una danza para Moseu estuve simplemente en el Moulin de la Galette un domingo por la tarde. Miré la gente. Observe sobre todo a la farándula. A mediodía en mitad o al final del acto, había una farándula. Esta farándula era muy alegre. Los bailarines se reían de la mano, corrían a través de la sala, y creaban a la gente alegría. Era extremadamente alegre. Y todo eso con una música salazana. Como que yo conocía la farándula. Cuando tuve que hacer la composición, volví al Moulin de la Galette, para ver de nuevo a la farándula. Volví a mi taller, con pose mi danza sobre una superficie de cuatro metros, cantando la misma música que había escuchado en el Moulin, aunque la composición y los bailarines están de acuerdo y bailan al mismo ritmo. No, no he la superficie mural (la que me había sugerido el tema),

es que amo especialmente la danza, es que vivo más en el baile y con el movimientos expresivos, rítmicos, música que adoro. Estaba en mi escuela. No tuve necesidad de entrar en clima, caminar sobre elementos vivientes. Hay dos maneras de comprender las cosas: «Usted puede concebir una danza como algo estático: el bailar es sólo en el espíritu o en el cuerpo? ¿Usted la siente bailando con sus extremidades? La estatua no es obstáculo a la sensación del movimiento. Es un movimiento colocado en un grado de elevación que no llega a los músculos de los espectadores: es más sin penetrar a su espíritu» (Charbonnier, 1960).

¹⁰ Pierre Dubreuil, otro alumno de Matisse en el Convento del Sagrado Corazón, anotó este pensamiento del pintor (citado por G. Diehl, 1954): «Un cuerpo humano es una arquitectura de formas que se ajustan y sostienen unas a las otras, comparables a un edificio cuyas diferentes partes cumplen un papel en el conjunto, si uno de los elementos se desplaza, si no está en su lugar, todo se derrumba».

¹¹ La imaginación se encarga de dar la profundidad y el espacio (Diehl, 1954).

¹² «Si ustedes bailan, tomen medidas, ya que la medida es como las muletas sobre las cuales hay que apoyarse cuando no se puede caminar» (Dubreuil, citado por Diehl, 1954).

¹³ En la época 'la vive', revisando los medios de construcción conocidos, Matisse el bujaba de acuerdo con las direcciones, con valores, diferenciados por oscurecidos, el gris relacionado con el blanco (Duthoit, 1949).

¹⁴ Hagan de manera que las figuras se tengan de pie, utilicen siempre la plomada (Dubreuil, citado en G. Diehl, 1954).

¹⁵ Un tono solo no es sino un color, dos tonos aplicados en acuerdo, es la vida. Un color no tiene validez sino por la concordancia con su vecino (Dubreuil, citado en G. Diehl, 1954).

¹⁶ Forma del cuerpo humano es convexa: no se encuentra ninguna línea cóncava (Dubreuil, citado por Diehl, 1954).

¹⁷ Fijen la impresión desde el punto de partida y conserven esta impresión. Es el sentimiento lo que cuenta por sobre todo (Dubreuil, citado por Diehl, 1954).

¹⁸ Las líneas en el retrato de Mlle. Langsberg, de las cuales usted me habla en su carta, son líneas de construcción que puse alrededor de la figura de manera de darle más amplitud en el espacio. (Carta a Alfred

Barri, 22 de junio de 1951, citado por Barri, 1951, sobre el retrato de Yvonne Langsberg, 1914, actualmente en el Museo de Arte de Filadelfia.)

¹ "Me gusta tanto modelar como pintar. No tengo preferencias. Si la búsqueda es la misma, cuando me falta un medio, me voy al otro, y luego, encuentro 'para bienarme' una copia en barro de una figura anatómica (MacChesney, 1913). Los medios no tienen la inmensa importancia que se les asigna, y no me siento en absoluto comprometido por lo que digo. Supongamos que exista riqueza en algunas de mis telas, sin embargo no dudaría en abandonar la pintura y mi expresión suprema debería concretarse por otra vía. Así, por ejemplo, para expresar una forma me entrego en ocasiones a la escultura, que me permite en lugar de ubicarme ante una superficie plana, girar alrededor del objeto y conocerlo mejor" (Pols, 1929).

Matisse igualmente le confió a Georges Charbonnet: "Yo hice escultura como complemento de estelas. Y he hecho escultura cuando he estado fatigado de la pintura. Para cambiar de medios. Pero he hecho escultura como pintor, no en calidad de escultor. Lo que dice la escultura no es lo que dice la pintura. Y lo que dice la pintura no es lo que dice la música. Son caminos paralelos, pero que no podemos compararlos". Pero, ¿es así? ¿son sonantes? "La línea de horizonte es amplia. Esta traza una con innumerables puntos. A medida que se avanza, se va hacia el horizonte, pero se va entonces hacia puntos bien distintos. En todo caso, el arte es la expresión del alma del hombre. Y se expresa a través del medio que le sea más cómodo: música, escultura, pintura. Es un camino personal donde cuentan las disposiciones y dones naturales" (Charbonnet, 1960). Y J. Guarcha el-Medjira en "Henri Matisse, son œuvre, son univers" (Paris, Bernard Hazan, 1967) esas ideas, contadas a Pierre Coullion: "Hacía el alma, aquello que me interesaba en pintura era ordenar mi círculo. Cambiaba de medio, tomaba la arcilla para descansar de la pintura, donde momentáneamente estaban agotadas mis posibilidades. Por lo tanto, comprendí algo con otro medio era una tentativa de organización. Era una necesidad de orden en mis sensaciones para lograr un método que me conviniera absolutamente. Si lo encontraba a través de la escultura me servía para la pintura. Se agita con misas al dominio de mi cerebro o una especie de jerarquización de mis sensaciones que me permitirían una culminación".

² Desde 1901 al menos (*Magdalena I*) Matisse realiza numerosas esculturas, generalmente pequeñas (entre 30 y 70 cm) acentuadas por colores vivos expresivos. Esta serie comprende entre otras *Desnudo acostado I* (1907), *Figura decorativa* (1908) y culmina con *la Serpentina* (1909) y las cabezas de *Juanita* (1910-1913).

² En una composición hay que llevar a cada elemento al máximo de provecho en radiación y brillo, al máximo de su densidad. Este elemento, si bien tiene su individualidad, debe necesariamente converger a la armonía del conjunto (Verdet, 1932)

³ "Pinten sobre tela blanca. Si ustedes colocan un color sobre una superficie confusa y recargada que no tiene nada que ver con el motivo desde el comienzo se establece una relación falsa que solo parece modesta (Dubreuil citado por Durrin, 1954). Es verdad que tengo en la cabeza la armonía del color tanto como la de la composición. El dibujante, para mí, el arte de expresarse con la línea. Cuando un artista o un estudiante cubre un desnudo con cuidado extremo, el resultado pertenece al dibujo, no a la emoción. Un verdadero artista no puede consolar a un color que no este en función de la armonía del conjunto. De otra manera, el color no es más que un medio, una receta. Un artista debe expresar su sentimiento con la armonía o idea del color que él posee naturalmente. No puede copiar las paredes o los objetos sobre una superficie. Debe, por sobre todo, expresar una visión del color, en la que la armonía corresponderá a su sentimiento. Y por sobre todas las cosas hay que ser honesto con uno mismo. Yo no mezclaré un color en un pincel. Utilizo pequeños pinceles y nunca más de doce colores" (Matisse, 1913)

Matisse declaró a J. y H. Dubreuil: "Al mezclar dos colores, uno al lado del otro. Los colores no concuerdan como uno quisiera. Sólo al colocar un tercero se consigue un hermoso efecto, 'un clarínazo' como le decía Van Gogh a Émile Bernard. Coloqué en la paleta colores sin mezclar y son luego matizes vívidos los que coloqué sobre la tela" (Dubreuil, 1958). Y también se decía a Pierre Courthion: "Comencé (en 1905) durante una temporada en Collioure con la idea de una teología o manía que creía haberle escuchado a Vuillard, que implicaba este término 'pincelada definitiva'. Eso me ha servido de mucho porque yo tenía la sensación de la concordanza de un objeto. Yo ponía mi color. Era el primer color de mi tela. Yo había, ya para que jugar allí un segundo color y entonces, en lugar de mezclarlo o amarlo, cuando es es seguido como no parecía concorder totalmente con el primero, ponía un tercero que terminaba con los otros. Y había que continuar de esta manera hasta que tuviera y sintiera la sensación de que había creado una armonía perfecta en mi tela y allí me encontraba al y anago, sin la carga de creaciones que había impulsado mi trabajo (Pensa meatos citados en Courthion-Melli, 1967)

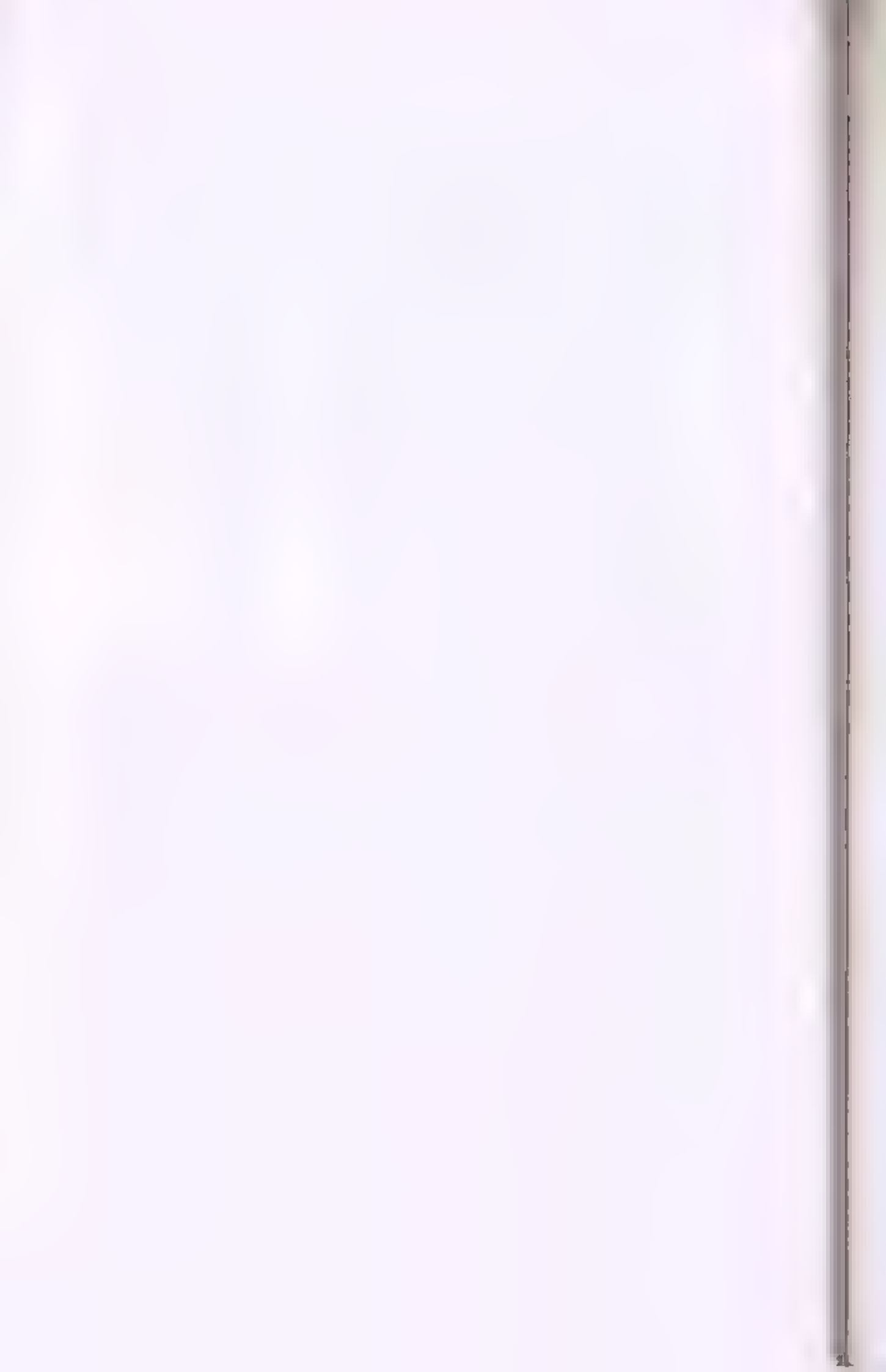
Sobre la pincelada definitiva se leerá una nota de Louis Aragon, obra citada, t. I, págs. 132, 133).

⁴ "¿Considera usted como Cézanne que hay un azul verde y un azul amarillo?" André Verdet le hizo esta pregunta y Matisse respondió: "Yo diré simplemente que el color no tiene existencia sino por sus relaciones y

que la pintura llama a la relación sentimental, del color con el dibujo" (Verdet, 1952).

"... "Todo está en los valores ¿no es cierto? Por un valor, la derecha de un cuadro, y que no correspondía al conjunto, todo el resto desaparecía. Y sin embargo, un valor en sí no es nada. Han pasado muchos años antes de percibir tal verdad. Y sin embargo, salta a los ojos. Cuando se trata de la tela de otro, se lo ve en seguida. Cuando se trata de la propia, se duda, se halla vacuo, no se puede razonar. Hay que sentir. De ahí todo! En el fondo es tanto. Sin embargo, no necesito tanto contar con todas nuestras facultades para, al vez, salir airoso en algo en que otros fracasan." (Pensamientos recogidos por Francis Carco en *Travaux des peintres*, Paris Gallimard, 1953).

El oficio de pintor



NOTICIA BIOGRÁFICA*

A) Nací en Cateau-Cambrésis, el 31 de diciembre de 1869. Fuí alumno de la Escuela de Derecho a partir de 1887. Luego, en 1892, entré en la Escuela de Bellas Artes, taller de Gustave Moreau. Trabajé en el Museo del Louvre, donde hice copias de Poussin, Rafael, Chardin, David de Heem, Felipe de Champaigne y otros. Primera exposición pública. Sociedad Nacional de Bellas Artes en el Campo de Marte, 1894. Viajes de estudio a Bretaña y a la costa mediterránea. Exposición Druet en 1904. La opinión pública está contra los *Fauves*. Nuestras tendencias son lentamente aceptadas.¹

B) Mi pintura trasluzca la gama oscura de los maestros que estudié en el Louvre. Después mi paleta se aclara, influencia de los impresionistas, de los neopresionistas, de Cézanne y de los orientales. Mis trabajos se apoyan en combinaciones de manchas y arabescos (Museo Municipal de Moscú, Colección Teschenlind² en Copenhague, y Marcel Sembat en París en este período.)

Estas obras, de carácter sobre todo decorativo,³ comienzan a incorporarse hacia 1914, y dan lugar a una manifestación hecha con hondura, en planos, con profundidad. Dan lugar a una pintura de intimidad que es la de la época actual.

C.) Trabajo extremadamente regular, diariamente, de la mañana a la noche.⁴

D) Han escrito algunas obras y artículos sobre mi obra. Ellos podrían dar algunos datos sobre las relaciones de mi pintura con el espíritu contemporáneo. Entre otros, *H. Matisse*, ediciones de la NRF, *H. Matisse*, casa Cires editores, *H. Matisse*, de Fels en "Chroniques du jour".

* *Formas*, N° 1, enero de 1930.

CONVERSACION CON JACQUES GUENNE*

En Clamart, donde él tenía la costumbre de pasar algunos meses, encontré a Matisse.

"Yo trabajaba", me dijo, "en el estudio de un abogado en Saint-Quentin, pero ya las querellas de los otros me interesaban bastante menos que la pintura. Uno de mis compañeros, que era amigo de Bouguereau, me aconsejó venir a París a seguir los cursos de la Escuela de Bellas Artes que dictaba un pintor que había conquistado gran notoriedad frecuente entonces el taller de Bouguereau. El maestro enseñaba el modelado en veinte lecciones, el arte de dar al cuerpo humano una prestancia académica y la mejor manera de preparar los fondos de los cuadros. En una oportunidad se inclinó sobre mi caballete. 'tendrá que aprender perspectiva', afirmó. 'Usted borra con los dedos, esto no es regular. Debe borrar con un pedazo de trapo bien limpio o mejor aún con un pedazo de yesca. Usted debería pedir consejos a un veterano'.

En otra oportunidad, con un poco de mal humor me reprochó. "No sabe dibujar". Aburrido de reproducir fielmente los contornos de los vaciados de yeso, fui al taller de Gabriel Fernier, que enseñaba modelo vivo. Yo me esforzaba en concretar la emoción que me producía la visión del cuerpo de la mujer. La modelo tenía una mano hermosa. Yo pintaba entonces la mano. ¡Cuál no fue la estuporación e indignación del profesor! ¡Pintar la mano antes que la figura del modelo! Pero, mi pobre amigo, gritó, usted no acabará nunca este trabajo, y menos a fin de semana. Él creía en efecto que si yo

* Extracto de "Entretien avec Henri Matisse" *L'Art vivant*, N° 18, 15 de sep. de 1925.

había apenas esbozado el torso no tendía nunca tiempo de llegar y terminar con los pies. Y había que hacerse tiempo para "trabajar los pies" el sábado, día en que el profesor venía a corregir. Dejé ese taller.⁶

Yo iba a veces a Lille. Admiraba en el Museo *La joven y La vieja* de Goya.⁷

Yo quería hacer algo semejante. Me parecía que Goya había comprendido a la vida. Entretanto entré de nuevo a la Escuela de Bellas Artes.

Se me había aconsejado ir al Taller Clásico en el que era profesor Gustave Moreau. Me habían dicho que era suficiente ponerse de pie cuando el maestro pasara, para ser ya considerado entre sus alumnos. Pero esta vez los consejos me fueron propicios. Qué maestro deslumbrante era!⁸

Entusiasmaba e impulsaba a la vez. Un día nos hablaba de su admiración por Rafael, en otra ocasión era el Veronés. Llegaba una mañana y proclamaba a viva voz que no había más grande maestro que Chardin. Moreau sabía distinguir y mostrarnos quiénes eran los grandes pintores, mientras que Bouguereau nos invitaba a admirar a Jules Romain.

De esta época es mi primera naturaleza muerta⁹ que como usted ve he conservado cuidadosamente. Yo frecuentaba el Louvre. Pero Moreau nos decía: "No se contenten con ir al Louvre, vayan a la calle". En efecto, fue en la calle donde aprendí a dibujar. Iba al Petit Casino con Marquet, que era condiscípulo mío. Buscábamos dibujar la silueta de la gente que pasaba, buscábamos disciplinar nuestros trazos. Nos esforzábamos en el descubrimiento rápido de lo que había de característico en un gesto, o una actitud. ¿Acaso no decía Delacroix, "Se debería poder dibujar un hombre en su caída desde un sexto piso"?

¿Frecuentaban ustedes las exposiciones de los "impresionistas"?

"No, sólo conocí sus obras en la muestra de la colección Gallebotte."¹⁰

¿Gustave Moreau conocía sus ensayos?

"Sí, ciertamente y me decía: 'Usted va a simplificar' la pintura'."

Como si él no hubiera llegado a una simplificación en la suya!

Fue en esta época cuando hice una copia de la *Raya* de Chardin. Al poco tiempo me relacioné con un pintor llamado Wéry y fui con él, a Bretaña. Yo no tenía sino bistres y tierras en mi paleta, mientras que Wéry tenía una paleta impresionista. Y como él, emprendí la tarea de trabajar en contacto con la naturaleza. Pronto fui seducido por el estallido del color puro. Volví de mi viaje con la pasión de los colores del arco iris, a la vez que Wéry volvía a París enamorado del pardo oscuro. Bien entendido, tanto colegas como aficionados quedaron matavillados ante su nueva manera. Hice entonces *Tranchante*.¹²

¿Y qué pensó Gustave Moreau de esa tela?

"Moreau mostró por mí la misma indulgencia que había manifestado por Marquet y Rouault. A los profesores que descubrían lo que había de revolucionario en este ensayo, responder: 'Déjenlo, sus vasijas se asientan bien sobre la mesa y sus corchos y tapones pueden sostener mi sombrero. Es lo esencial'. Expuse esa tela en la Nacional."¹³

Fue el momento en que dominaba al público el terror a los microbios. No se vio jamás tanta fiebre tifóidea. 'El público encontraba microbios en el fondo de mis botellas'. Sin embargo fui elevado al rango de profesor asociado. 'Qué hermosa carrera de funcionario se abría para mí! Y no tuve ningún mérito, se lo aseguro, al no seguirla.'"¹⁴

A decir verdad, le debo a mi condición modesta el haber triunfado. En efecto, como la pintura académica alimentaba bastante mal al hombre de ese tiempo, estuve casi obligado a buscar otro camino. Entonces decidí acordarme un plazo de un año durante el cual yo pintaría ignorando toda traba y tal como yo lo entendía. No trabajaba más que para mí. Estaba salvado. Pronto¹⁵ sentí, como una revelación, el amor por los materiales en sí. Sentí crecer en mí la pasión por el color.

En ese momento se realizó la Gran Exposición Mahometana.¹⁶ 'Con qué deleite descubrí las estampas japonesas! Qué lección de pureza y armonía recibí! A decir verdad, las es-

tampas eran reproducciones mediocres y, sin embargo, cuando me fue dado ver los originales no sentí la misma emoción, porque no me aportaron la frescura de una revelación.¹⁷

Lentamente llegué a descubrir el secreto de mi arte. Es á en una meditación inspirada en la Naturaleza, en la expresión de un sueño siempre inspirado por la realidad. Con más empeño y regularidad aprendí a orientar cada estudio hacia un cierto sentido. Poco a poco se imponía la noción de que la pintura es un modo de expresión y que se pueden expresar las cosas de diferentes maneras. "La exactitud no es la verdad", le gustaba decir a Delacroix. Observen que los clásicos han rehecho varias veces el mismo cuadro y siempre de manera diferente. A partir de una época, Cézanne pintó y repintó la misma tela de las *Bañistas*. Aunque el maestro de Aix hubiera rehecho sin cesar el mismo cuadro, no se habría advertido la presencia de un nuevo Cézanne. Pensando en eso es que estoy muy extrañado ante el hecho de que se plantee si la lección del pintor de *La casa del ahorcado* y de *Los pagadores de cartas* es buena o nefasta.¹⁸

¿Si usted supiera toda la fuerza moral y el coraje que le dio a mi vida su maravilloso ejemplo! En momentos de duda, cuando yo me buscaba todavía emocionado a veces por mis hallazgos, pensaba: "Si Cézanne tiene razón, yo tengo razón", y yo sabía que Cézanne no se había equivocado. Hay en la obra de Cézanne leyes de arquitectura que son sumamente útiles a un joven pintor. Tuvo, entre los más grandes, ese mérito de *queter*, dando a su trabajo de pintor el carácter de alta misión con el resultado de que sus tonalidades se transforman en verdaderas fuerzas¹⁹ de un cuadro.

No debe sorprender el hecho de que Cézanne haya dudado larga y constantemente. Personalmente, cada vez que enfrente una tela me parece que es la primera vez que voy a pintar. Había tantas posibilidades en Cézanne que tenía una necesidad mayor que la de los otros de poner orden en su cerebro. Sepan ustedes que Cézanne es una especie de "Dios" de la pintura.²⁰

¿De influencia peligrosa? ¿Y? ¡Peor para aquellos que no la supieron asimilar positivamente y se dejaron envolver! No

ser lo suficientemente fuerte como para soportar una influencia sin debilitarme es prueba de impotencia. Yo les repetiría lo que le decía no hace mucho a Apollinaire: "Por mi parte nunca evité la influencia de los otros, lo hubiera sentido como una cobardía, una falta de sinceridad hacia mí mismo. Creo que la personalidad de un artista se afirma sobre las luchas vividas. Habría que ser muy necio para ignorar y no tratar de ver que camino y sentido guían a los otros".³¹

Me impresiona que cierta gente esté desprovista de inquietudes hasta el punto de creer haber captado de golpe la verdad de su arte. Yo he llegado a aceptar las influencias. Pero creo haberlas sabido dominar".

Matisse se dio vuelta hacia la pared donde colgaban sus últimos estudios. Y como le señalé que no diferían sino por un modo de expresión e iluminación distantes:

"Sí, yo copio la naturaleza y me esfuerzo incluso en poner las horas en mis telas. Ésta fue pintada de mañana, esta otra al final de la tarde, una con un modelo, otra sin modelo".

Tenía la costumbre de decir a mis alumnos cuando yo tenía una academia: "El ideal sería tener un taller de tres pisos. En el primero se haría un estudio con modelo. Del segundo se bajaría a ese primero una vez. En el tercero ya se habría aprendido a prescindir del modelo".

¿Podría decirme cuáles fueron las razones que lo impulsaron a abrir una academia y luego cerrarla?

"Pensé que sería una buena idea evitales a jóvenes artistas el camino que yo había tenido que recorrer. Entonces tomé la iniciativa de abrir una academia en un convento de la calle Sèvres que luego trasladé a un lugar cercano a Sagrado Corazón; era un edificio que estaba en el actual emplazamiento del Liceo Bullon. Muchos alumnos se presentaron. Me esforzaba en corregir a cada uno, teniendo en cuenta el espíritu con que iban siendo concebidas sus búsquedas. Me esforzaba, sobre todo, por inculcarles el sentido de la tradición".³² Es inútil decirle a usted de qué manera mis alumnos se sintieron decepcionados al ver que un maestro reputado como revolucionario podía repetirles las palabras de Courbet.³³ He querido simplemente extraer del conocimiento completo de

la tradición el sentimiento razonado e independiente de mi propia individualidad'.

"El esfuerzo que yo hacía por tratar de entender el pensamiento de cada uno de mis alumnos me producía un gran cansancio. De pronto tenía la certeza de que los intentos de un alumno iban tomando una mala dirección²⁵ y él me decía (desquite de mis maestros). 'Yo pienso así'. Y lo más triste es que ellos remotamente pensaban que yo estuviera desesperado de verlos hacer 'Matisse'. Tuve la impresión de que tenía que elegir entre mi oficio de pintor y el de profesor. Muy pronto cerré la academia."

¿En sus comienzos cuáles eran las condiciones materiales de la vida de un pintor?

"No teníamos ni con qué pagarnos una cerveza. En una oportunidad, Marquet estaba en tal estado de miseria que cierto día me atreví a reclamar los veinte francos que le debía un pintor aficionado porque esa suma a mi amigo le hacía una falta enorme. Incluso nos vimos en la obligación, también con Marquet, de trabajar en la decoración del techo del Grand Palais. Marquet no tenía con qué comprar pinturas, sobre todo los cadmios, que eran carísimos. Entonces pintaba con grises, y puede ser que esta obligación de la vida material lo haya favorecido en su camino. Yo soñaba en un momento dado con organizar, en mi provecho, como Van Gogh, mismo se lo propuso, una mutualidad de aficionados.²⁶

"Uno de mis primos aceptó ser de la partida, bajo la condición que hiciera dos 'Vistas' de su casa.²⁷

"Llegó el momento en que el hambre nos amenazaba. Y mirábamos lo que hacían los otros y queríamos decidrnos a hacer como ellos para gustar al público. No pudimos. ¡Mejor para nosotros! Los aficionados nos daban ánimo: 'se los sigue en su trabajo', lo que significaba que en algunos años más llegarían a pagar hasta e en francos por algunas de nuestras telas."

¿Usted no conoció el negocio del tío Tanguy?

"No, era el negocio donde se daban cita para burlarse de los Cézanne y de los Van Gogh? Pero conocí al tío Druet, en esa época negociante en vinos de la Plaza de l'Alma.

Rodin comía allí y le hacía hacer fotografías a Druet. Después Druet se instaló en la calle Malignon y allí vendía los neocompensionistas. Tenía el genio para convencer a los aficionados a través del sentimiento, e hizo así grandes favores a los pintores. Ambroise Vollard también los ayudó muchísimo, cuando tomó la iniciativa de hacer fotografiar los cuadros. Esta medida tuvo una gran importancia, ya que sin ella no hubiera faltado quien quisiera 'perfeccionar' los Cézanne, como se tenía costumbre de agregar árboles a las telas de Corot. Berthe Weill también ayudó mucho a los pintores. "Trágame un cuadro", nos escribía a veces. "Tengo un candidato." Y en efecto llegaba el comprador presentado por ella, y nos ofrecía veinte francos por una tela, y eso era un salario honorable.

"Por mi lado no he sentido demasiado esta miseria." Me sentí muy molesto cuando mis cuadros empezaron a alcanzar grandes precios. ¿No era un poco estar condenado a hacer solamente obras maestras?"

¿Qué piensa usted de la obra de los jóvenes?

"A mi vez le voy a preguntar a usted, ¿dónde está la juventud?"

¿En las últimas exposiciones participó usted en las comisiones de compras de los museos?

"En efecto, y sobre este tema le puedo afirmar que hay algo que ha cambiado. Se vota con valentía en el seno de las comisiones y, si es necesario, contra los miembros del Instituto. Se impide así la entrada en los museos de los mamarrachos más académicos. Eso, al menos, es algo ya que a veces no se logra la aceptación de trabajos más audaces y muy dignos de interés."

Hablamos luego de la Exposición de Artes Decorativas y, como le expresé mi asombro de ver en el Pabellón Bernheim las más hermosas telas de Matisse prisioneras de marcos grises que producían un lastimoso efecto y como yo reprochaba, con toda mi alma, esa manía de dárseles de moderno, Matisse me respondió: "Los marcos dorados son los mas convenientes. Se daña que los pintores de hoy le tienen miedo a la luz. ¿Cómo es de gris la pintura actual? Muchos pintores se ocu-

pan de estudiar la técnica del fresco. Como si el arte de pintar al óleo, que no vale sino por sus transparencias, no fuera absolutamente diferente al del fresco. Un cuadro pintado al óleo debe estar rodeado por un borde dorado. Y, cuando la pintura es buena, observe usted, ella es aun mucho más rica que el oro”.

ENTREVISTA CON PIERRE COURTHION*

Cuando le dije a Matisse que su pintura me hacía pensar en la de Velázquez, me interrumpió: "Cuando yo la vi en Madrid —me dijo—, para mis ojos era el hueso. Velázquez no es mi pintor, me quedo con Goya" o el Greco". Sin embargo, aclaró la comparación y Matisse me la acepta diciendo: "Puede ser, pero hay que distinguir entre la concepción y el resultado. La concepción 'pintura pura' de Velázquez no llega a un resultado que me satisfaga".

¿Y Delacroix?, le dije. Sin embargo, usted no le concede la misma importancia a la imaginación, al tema.

"Vea usted" continúa Matisse, "uno no imagina nunca, por falta de clarividencia, que los maestros que nosotros admiramos habrían tenido una producción diferente si hubieran vivido en otro siglo que aquel en que vivieron".⁹⁰ Delacroix, en 1930, no se habría inspirado en temas que hacia 1830 atraían a su espíritu."⁹¹

Es verdad que hay un Chardin, agregué yo, pero dejando de lado los parentescos, ninguno de los cuales, por otra parte, es directo, creo que su individualidad se da aisladamente y que usted es un pintor "sin itinerario".

"Eso depende de lo que usted quiera decir con esa expresión. ¿Implica sin haber sufrido influencias y sin posibilidad de ejercer influencias en el futuro?"

En absoluto. Me refiero a quienes deseen asignarle vínculos con una tradición o con un maestro, pues aparte de la atmósfera del Mediterráneo, que es su ambiente, y de la familia francesa que le ha dado una pátina, usted es excepcional, un raro, un muy raro artista.

* "Rencontre avec Matisse", *Les Nouvelles Littéraires*, 27 de junio de 1931.

"Eso no lo puedo juzgar yo. Eso ocurre fuera de mí."³² Pero ¿por qué asombrarse de no poder comprender? Hay tantas cosas en arte, comenzando por el arte mismo, que no se comprenden. Un pintor no ve todo lo que él ha puesto en un cuadro que él ha pintado.³³ Son los otros³⁴ quienes descubren uno por uno esos tesoros. Y, cuanto más rica en sorpresas sea una pintura, cuantos más tesoros se descubran con el tiempo, más grande será su autor. Cada siglo busca su alimento en las obras, y cada siglo tiene necesidad de cierto alimento.

Entonces le hablo de las copias hechas en el Louvre durante su juventud.

"Debo a Gustave Moreau" dijo "mi conocimiento del Louvre: nosotros no íbamos, y Moreau nos llevó" haciéndonos ver, haciéndonos interrogar a los maestros."

Yo vi las copias en su taller del Bulevar Montparnasse. ¿Podría señalarme el orden de esa producción?³⁵

"Comencé por la *Naturaleza Muerta* de David de Heim. Después fue *La Raya*, a la que traté de pintar por planos. Cézanne estaba allí, detrás."

Esa copia de *La Raya* es la primera obra donde se lo reconoce a usted por completo. Es claramente Chardin visto por Matisse. Su *Cristo muerto*, el de Philippe de Champaigne, me pareció más apagado.

"No hay que extrañarse. Yo había hecho antes una copia libre³⁷ de ese cuadro; luego con la esperanza de venderlo, lo repinté de otra manera",³⁸ también copié el *Baltasar Castiglione* y *La tempestad* de Ruysdael".

DIÁLOGO CON TÉRIADE*

"Me acosté un poco tarde anoche. Hablemos rápido, sólo tenemos una hora. Salgo en segunda para Niza. París me cansa, el invierno con sus ruidos, sus movimientos, sus actualidades, su moda, esa que se debe seguir. Cuando se es joven, evidentemente, está bien. Hay que comenzar por entrar en esa lucha, aventurarse en la seva. Pero para mí, ahora, el silencio, el aislamiento son necesarios. No tienen que temerle sino los pintores a medias. En cuanto a los movimientos, a las exposiciones, poco pueden darme y no quiero alejar mi pensamiento del trabajo que tenga entre manos." Durante esos días que pasé en París, el primer día fui a la exposición náutica, el segundo también, y así todos los días. Hoy no podría dejar París sin haber ido a echarle una ojeada. Adoro el remo. Practico todas las tardes y pinto por las mañanas cuando hay buena luz. Mire las callosidades de mis manos." Y Matisse nos mostró sus manos tostadas, que traían el signo del sol a esa pieza gris.

¿Qué le parece a usted hoy el movimiento de los *futur* juzgado a través del tiempo? Esta pregunta, formulada un poco bruscamente tenía un sentido demasiado profundo para que Matisse pudiera contestarla en seguida, directamente. Entonces, comenzó por remontarse a los orígenes, se refirió a ese período neompressionista en que apareció su verdadera acción como pintor, y escuché una admirable lección sobre color y sobre la manera cómo se clasificaba la superficie coloreada del cuadro de acuerdo con las teorías divisionistas, la reconstitución del color blanco, el círculo cromático de

*Resumen de "Visita a Henri Matisse", *L'Intransigeant*, 14 y 22 de enero de 1929.

Chevreul, la radiación, la división de la sombra por medio de la luz, etcétera. Eso llevó al pintor a hablarme de sí mismo y de su situación en ese entonces.

"Yo mostré mi primer cuadro, hecho según esos principios, a Signac y a Cross. Este último, comprobando que yo llegaba a obtener contrastes tan vigorosos como los dominantes me dijo: *Esta bien, pero no se encierre en eso.*"

El Neompressionismo, o más precisamente ese compartimiento que se llama Divisionismo, fue el primer ordenamiento de los medios del Impresionismo, un ordenamiento puramente físico. El parcelamiento del color llevó al parcelamiento de la forma y del contorno. Resultado, una superficie desasegada. Hay una sola sensación de la retina, pero esa sensación destruye la tranquilidad de la superficie y del contorno. Los objetos no se diferenciaban sino por la luminosidad que se les daba. Todo estaba tratado de la misma manera. Al final, no había sido una animación táctil comparable al "vibrato" del violín o de la voz. Las telas de Seurat,¹¹ al agrisarse con el tiempo, perdieron lo que había allí de formulismo en la distribución de los colores y sólo conservaron sus valores auténticos, esos valores humanos de la pintura que cada día son más profundos.

No me quedé en ese camino y pinté con colores lisos buscando la calidad del cuadro en el acuerdo de los colores uniformes. Traté de reemplazar el "vibrato" por un acorde más expresivo, más directo, un acorde donde la simplicidad y la sinceridad me procuraran superficies más tranquilas.

El *boresmo* sacudió la trampa del Divisionismo. No se puede vivir en una casa excesivamente ordenada, en una casa de tías provincianas. Entonces uno se aleja,¹² para hacerse de medios más simples que no ahoguen el espíritu. Hubo en ese momento influencia de Gauguin¹³ y de Van Gogh.¹⁴ Fíjese en las ideas de entonces: construcción por medio de superficies coloreadas, búsqueda de intensidad en el color, ya que la materia era indiferente. Reacción contra la difusión del tono local en la luz.¹⁵ La luz no está suprimida, sino expresada a través de la relación de superficies intensamente coloreadas. Mi cuadro *La musica* estaba hecho con un her-

moso tono azul para el cielo, el más azul de los azules (la superficie estaba coloreada a un punto de saturación, es decir hasta el punto en que el azul, la idea del azul absoluto, apareciera en su totalidad); el verde de los árboles y el bermellón hacían vibrar los cuerpos. Yo tenía, con esos tres colores, mi concordancia luminosa y también la pureza de la piel. Signo particular, el color estaba proporcionado a la forma. La forma se modificaba según la reacción de las vecindades coloreadas. Ya que la expresión proviene de la superficie coloreada que el espectador capta en su totalidad."

Y Matisse continúa: "El pintor descarga su emoción pintando pero no sin que su concepción haya atravesado cierto estado analítico. El análisis se hace dentro del pintor. Cuando la síntesis es inmediata, resulta esquemática, sin densidad y la expresión se empobrece".⁴⁶

El fovismo no se contentó con la ordenación física del cuadro como el Divisionismo. Fue también la primera investigación sobre una síntesis expresiva. Comparen el Greco con Velázquez. En el segundo, la emoción es únicamente física. No va más allá. Pero se puede pedir a la pintura una emoción más honda que llegue al espíritu tanto como a los sentidos. Por el contrario, una pintura puramente intelectual⁴⁷ es inexistente. No se puede decir que esa pintura no va más lejos ya que en realidad no comienza tampoco. Se la quedado encerrada en la intención del pintor y no se concreta jamás".

¿Cuál era el estado espiritual en el momento del fovismo?

"Ese estado espiritual era la defensa de los pintores contra los Salones y sobre todo los Salones oficiales. Hoy en día, por el contrario, los independientes son los dueños. Para existir, hay que ponerse un brazalete que diga 'independiente'. Es el actual furor de lo moderno. Se quiere, no hace falta más [¿al mundo? dos palabras elegibles en el manuscrito original]. Sí algunas tentativas de un orden más o menos literario vieron la luz en el campo de la pintura, esas tentativas fueron todas productos de pequeños grupos. Un grupo desconocía la existencia del otro. No había confusión

entre ellas, precisamente por eso. No se buscaba llegar a través de la política.⁴⁸ La sinceridad ocupaba el lugar de honor".

¿Hemos llegado a un nuevo ideal pictórico?

"Se ha llegado a nuevos métodos pictóricos,⁴⁹ o mejor los medios han sido rejuvenecidos.⁵⁰ La retina se cansa de los mismos medios. Exige sorpresas. Incluso yo mismo, ya que siempre hay que avanzar y buscar nuevas posibilidades, aspiro hoy a una cierta perfección formal y trabajo concentrando mis medios para dar a mi pintura esa virtud, tal vez exterior, pero necesaria en un momento dado, de un objeto bien y hecho y bien acabado. ¹ Pero eso no quiere decir que cuando se es joven no haya que manchar² telas, ya que no hay por qué comenzar por el comienzo. Hay diferentes y graves problemas que se le plantean a un joven y que constituyen la base misma de su obra antes de que haya elementos fijados en ella.

En el momento de los *Fauves* lo que constituía el orden severo de nuestras obras estaba determinado por la idea de que la calidad del color residía en su cantidad. Debía ser justa desde todos los puntos de vista. En ese entonces era lo oportuno. La gente que veía la pintura desde afuera se inquietaba por el estado esquemático de ciertos detalles. Las manos, por ejemplo; Renoir las pintaba a la medida de sus emociones, sensación por sensación. Nosotros mismos nos preocupábamos en la medida del conjunto plástico, de su ritmo, de la unidad de su movimiento. Se nos acusaba de no saber pintar una mano o de no saber dibujar cualquier otro detalle. Nada más falso. Simplemente que el estado de nuestro problema plástico no nos permitía ir hasta la perfección de los detalles.

Lo único que se le puede pedir al pintor es que exprese con claridad sus intenciones. Su pensamiento saldrá ganando con eso. En cuanto a aquellos que, preocupados sobre todo por el aspecto exquisito de las obras, comienzan por la perfección, pueden estar seguros de que el espíritu de la Escuela y los premios de Roma estarán a su lado. Sin llegar a dar ánimo a ciertos pintores para quienes el lenguaje no existe

más, creo que los jóvenes que tengan algo que decir que sobrepase los medios corrientes, lo dirán."

La elección de las odaliscas, ¿corresponde en usted a razones particulares?

"Hago odaliscas para hacer desnudos. ¿Pero cómo hacer un desnudo sin que sea ficticio? Además, porque sé que las odaliscas existen. Yo estaba en Marruecos. Y las vi. Rembrandt hizo temas bíblicos con verdaderos elementos turcos de bazar, y la emoción estaba presente. Tissot hizo la vida de Cristo con todos los documentos posibles, fue incluso a Jerusalén. Su obra es falsa y no tiene vida propia."

¿Y la ventana?

"Mi objetivo era concretar mi emoción. Ese estado de alma es creado por los objetos que me rodean y que actúan y tienen influencia sobre mí: desde el horizonte hasta mí mismo. A menudo me meto en el cuadro y tengo conciencia de lo que existe tras de mí. Expreso así, naturalmente, el espacio y los objetos que están situados en él como si hubiera ante mí el mar y el cielo solamente, es decir lo que hay de más simple en el mundo. Esto para hacer comprender que la unidad que se da en mi cuadro, por completa que fuere, no es difícil de obtener, pues viene a mí naturalmente. Yo no pienso sino en materializar mi emoción. Muy a menudo, y ésta es la dificultad, un artista no se da cuenta de la calidad de su emoción ni de que su razón desvía esa emoción. No debiera servirse de su razón nada más que como control."

LA VUELTA AL MUNDO DE HENRI MATISSE*

Niza-El Havre. El Havre-Nueva York. De ahí a Chicago, Los Angeles, San Francisco. De San Francisco a Tahití, en un barco que lleva el mismo nombre de la isla y que naufragó tres meses después. Diez días de travesía. Tres meses de estada en Tahití, parando varias semanas en una isla de coral llamada Apataki, frente a Apakaka, y algunos días en Fakarava.

Vuelta en el *Ville de Verdun* hasta Marsella, incluidos diecinueve días de Tahití a Panamá. Soledad absoluta, ni tierra ni barcos. El 14 de julio, la Martinica. El 16, Guadalupe. Recorrido alrededor de la isla de Madeira sin parar. Finalmente, llegada a Marsella después de cuarenta y seis días de mar. Matisse volvía del fin del mundo a dieciocho kilómetros por hora.

Se quedó un mes en Niza y volvió a viajar, ahora hacia Pittsburgh para integrar el jurado del Premio Carnegie.

Hizo aquí, ahora, descansando en un tibio vestíbulo de un gran hotel de la orilla izquierda del Sena.

Le planteé las preguntas consabidas sobre la necesidad de viajar sobre las ventajas de un viaje para un pintor, sobre sus reacciones ante luces nuevas y paisajes diferentes, en fin, sobre el papel que una vuelta alrededor de la Tierra ejerció o podría ejercer sobre su obra.

"Ya que usted me lo pregunta" me dijo Matisse, "le voy a contestar entonces con un ejemplo tomado de mi trabajo y que situará, sin duda claramente sobre su plano real, todas esas preguntas.

En mi taller de Niza yo trabajaba desde hacía varios meses

* "Entrevista con Lévade" *L'Humanité*, 19, 20 y 23 de octubre de 1930.

en un cuadro; sin terminarlo, partí hacia Tahití. A lo largo de mi viaje, fuertemente impresionado por lo que veía a diario, pensé en muchas reanudaciones de ese cuadro inconcluso. Pensaba en él constantemente. Cuando volví a Niza ese verano, retomé la tela durante un mes y trabajé a diario. Luego otro viaje a América. Y fue durante la travesía cuando sentí lo que tenía que hacer. Es decir la debilidad de esa construcción y su continuación posible. Y estoy ansioso de retomarlo hoy.

Esto prueba tal vez que mi trabajo es el desdoblamiento de mi vida cerebral. Puede ser que sea la idea fija de un viejo tonto que da la vuelta alrededor de la Tierra y que cuando vuelve busca la tabaquera que creía haber extraviado antes de partir.

Cuando se ha trabajado durante largo tiempo en un mismo medio es útil un paréntesis en la marcha habitual del cerebro. Un viaje ayuda al descanso por un lado y a la liberación y afluencia de ideas comprimidas por la voluntad. Además, este descanso permite un retroceso y un examen del tiempo pasado. Se retoma el camino con más certeza cuando la preocupación anterior a la partida, y no anulada por la cantidad de impresiones recibidas en ese ínterin, vuelve a ocupar el cerebro.

La embriaguez que producen países como Tahití se da más en cerebros de hombres en formación donde los diferentes goces se confunden, es decir que, cuando ha sentido las redondeces voluptuosas de una tahitiana, cree que el cielo es más claro. Pero cuando el hombre está formado, organizado, con el cerebro ordenado, ya no se confunde y sabe bien de dónde viene su euforia, la expansión de su espíritu.

En consecuencia, no se corre el riesgo de interrumpir el propio desarrollo. Esto vale para el pintor. El viaje hecho en épocas en que el espíritu ya está formado tiene una utilidad distinta de la que tiene para un joven, si además se admite que el artista no puede alcanzar su total desarrollo sino en el suelo natal.

Evidentemente, esto se aplica a los artistas en quienes la

imaginación tiene un papel preponderante. En cuanto a los realistas, si se toma el término en un sentido estricto y objetivo, pueden expresarse por *cloquier*, ya que su vida interior no se ve modificada.

Después de trabajar por espacio de cuarenta años en la luz y el espacio europeos, soñaba con otras atmósfera y proporciones que podían encontrarse en el otro hemisferio.²⁸ Siempre tuve conciencia de otro espacio en el cual evolucionaran los objetos de mis ensoñaciones. Buscaba otra cosa que el espacio real. De ahí mi curiosidad por el otro hemisferio, donde las cosas podían tal vez transcurrir de manera diferente. (Hoy puedo decirle que no lo encontré en Oceanía.)

En arte lo que importa, sobre todo, es la relación que se establezca entre las cosas. La búsqueda de la posesión de la luz²⁹ y del espacio en los que vivía me provocaba el deseo de encontrarme con un espacio una luz diferentes que permitieran captar más profundamente ese espacio y esa luz en los cuales justamente vivía, y de los que tenía que tomar conciencia. Por eso, cuando estaba en Tahití me recogía para ensoñarme con las visiones de Provenza y oponerlas, enfrentárlas vigorosamente con las del paisaje de Oceanía.

Y Matisse concluía: "La mayoría de los pintores tienen necesidad de un contacto directo con los objetos para sentir que existen y que no pueden reproducirlos sino bajo condiciones estrictamente físicas. Buscan una luz exterior para poder ver claro dentro de ellos mismos, puesto que el artista o el poeta poseen una luz interior" que transforma los objetos para construir un mundo nuevo, sensible, organizado, un mundo viviente que está en él como signo infalible de la divinidad, como reflejo de la divinidad.

Por otra parte, se podría explicar el papel de la realidad creada por el arte y oponerla a la realidad objetiva que es, por su misma esencia, fría e indiferente."

He aquí algunas observaciones de Matisse sobre Tahití.

"La naturaleza es suntuosa pero no exaltante, una suntuosidad de departamento de familia que no ofrece sorpresas. No se tiene la reacción inmediata que implique la suspensión del

trabajo. La luz es hermosa, pero sobre motivos pequeños entre árboles que no son grandes y que más parecen plantas de interior.

Comproché que allí no sentí ninguna reacción pictórica⁴¹ y había nada que hacer salvo andar por los bosquecillos espesos y frescos de las montañas de la isla, a menos que se prefiriera el Lotus, el Lido, el Catayette, lugares nocturnos de moda, abiertos sin duda para que los europeos no pierdan su inspiración ni los hábitos domésticos de la metrópoli.

Uno allí está en un ambiente en el que no se hace nada. La pereza está por encima de todo. Es la que confiere esa amable amoralidad de las costumbres de los insulares, amoralidad que luego se transforma, al cabo de poco tiempo, en algo desmoralizante. Los tahitianos son como los niños. No tienen idea de lo prohibido, ni la noción del bien y del mal. ¿Robar una bicicleta? ¿Para qué? ¿Adónde ir? Habrá que devolverla a su lugar de origen después de una vuelta. ¿Llamar la mujer del prójimo? No hay nada de malo en ello. Y si además uno es blanco, es un honor para la familia y su posteridad.

Las jóvenes de Tahití conservan su naturaleza salvaje e ignorante bajo las modas venidas de París. Van a un bar, beben copetmes, y su única lectura son los catálogos de cada temporada que llegan desde las grandes tiendas de París.

Es verdad, también, que allí todo llega tarde y lentamente. Se lee *L'Indiscret* tres meses después de su aparición. Las actualidades cinematográficas se ven con atraso de hasta cuatro años. Y así pude ver allí este verano la suntuosa recepción que el Rey de Inglaterra le ofreció a Amanoullahi; si bien no era de una quemante actualidad, al menos era nómicamente irreverente".

¿Y Gauguin?

"Gauguin partió de Europa como un rebelde. Fue eso lo que lo mantuvo en medio de ese ambiente que a uno lo líquida, como se dice allí. Su carácter combativo, su estado de exaltado lo preservaron del embotamiento general. Las heridas de su amor propio lo mantenían en guardia.

No conservan su recaerdo por allá. Hay una callecita que lleva su nombre cerca de los establecimientos de Fostatos de Oceanía, pero su director no lo destaca nunca.

Además, está su hijo, que vive en Punaauia. Todo el mundo lo llama Gauguin. Se parece a su padre en el detalle de los párpados caídos y la línea de la nariz. Un hombre magnífico, de unos treinta años, con brazos poderosos. De noche pesca. Como dato particular, no habla francés. Es incluso una excepción en Tahití. Y a diferencia de su padre, su carácter dulce lo ha hecho muy popular. A la manera de Gauguin, otros pintores viven allí y pintan con vigor las bellezas de la isla. Por lo general, son alentados por los nativos. Todos esos pintores admiran la naturaleza, pero solo al atardecer, la puesta del sol en Moorea. Y no pintan sino eso toda su vida.

Es verdad que las noches son magníficas. Por las tardes, antes que el sol del poniente adquiriera ese color flamígero, el cielo es dotado como la miel. Y luego se va azulando con una dulzura infinita.

Ahora bien, a las seis de la mañana ya es de día, un hermoso día. Ferozmente hermoso. Un tiempo tan brillante, tan despejado, parecería que se está en pleno mediodía. Le da miedo que eso da miedo. Asusta una jornada que comienza con ese sol deslumbrante y que se sabe que no cambiará hasta el anochecer. Es como si la luz se inmovilizara para siempre. Es como si la vida se fijara en una actitud magnífica.

Antes de partir, todo el mundo me decía: «Qué suerte tiene usted! Yo contestaba: Yo quisiera estar ya de vuelta. Y aquí estoy.»

“La primera vez que vi América”, dice Matisse, “es de en Nueva York, a las siete de la noche, ese bloque negro y oro reflejándose en la noche en el agua, quedé completamente extasiado. Alguien dijo cerca de mí, en el barco: ‘Parece un vesado de lentespelas’ Esa idea me ayudó a precisar mi visión. Nueva York se me aparecía como una pepita de oro.

Más tarde, ya en la calle, en la Quinta Avenida, quedé como electrizado y pensé: Vale la pena ir tan lejos (atravesaba América en un viaje a Tahití) cuando esto me hace sentir lleno de energía.

Las proporciones de la calle y la altura de las casas producen una sensación de espacio. Aquí se respira mejor que en las viejas y estrechas callejuelas. En esta Nueva York siento la amplitud donde el orden inspira seguridad. Uno puede pensar con toda comodidad en una calle de Nueva York, y hay que decir la verdad, eso es casi imposible en nuestro desorden parisiense.

Evidentemente, no estoy hablando de las calles pequeñas, sino de ese espíritu norteamericano que parece realizarse con más y más libertad en el corazón de una ciudad como Nueva York.

Los rascacielos no son en absoluto lo que uno se puede imaginar a través de las fotografías. A partir del décimo piso comienza el ciclo porque toda la construcción es devorada por la luz. La luz y sus reflejos aligeran lo pesado de las construcciones. Cuando estamos en la calle, el rascacielos nos da la impresión de una muestra de colores en degradación. Las tonalidades se transforman desde la base hacia la cima. La degradación de un tono que se desvanece en el cielo, asimilándose a la dulzura de la materia celeste con la cual se confunde, confiere al transeúnte una sensación de alivio, inesperada para un visitante europeo. Este alivio corresponde a un sentimiento de liberación, muy útil y necesario para contrabalancear la sobreactividad agobiante de la ciudad.

A menudo, incluso, las construcciones modernas, blancas en su mayoría, están recorridas de la base al tope por grandes nervaduras brillantes de aluminio que permiten captar las proporciones de golpe, sin descomponerlas, como si fueran un espejo de agua. Entonces podemos asociar esta dimensión a todas aquellas otras que nos son familiares, y el rascacielos entra en nosotros como un objeto palpable, de proporciones humanas.

Esto, sin duda, amplía nuestro espacio.

En el Museo de Cluny, por ejemplo, se siente la impresión de paredes cuyas proporciones convenían a la vida medieval. En los castillos del Renacimiento ya se respira mejor. Y así en más. En las vecindades de los rascacielos, la sensación de libertad por la posesión de un gran espacio se afirma plenamente.

Ese espacio que buscaba en Tahití y que no encontré, lo hallé en Nueva York.

Lo innegable es que cuando se contempla la ciudad desde un decimotercero o decimocuarto piso del Hotel Plaza, se ve al Central Park a sus pies y de cada lado los rascacielos de las grandes avenidas, la visión es prodigiosa, y no inhumana, como son inhumanas, por ejemplo, las grandes montañas suizas.⁶⁰

En cuanto a Broadway nocturno, tan ensalzado, no tiene ni ofrece interés duradero. Hay que imaginarse al Boulevard des Italiens multiplicado en altura. La Torre Eiffel iluminada es de otra manera más bella. Los norteamericanos mismos lo reconocen.

Por el contrario, cuando se ve Nueva York desde la costa, hacia el anochecer, todos esos grandes edificios, con diferentes niveles y planos, se colorean de manera distinta y ofrecen un espectáculo delicioso bajo el cielo del veranito de San Juan. Hasta fines de noviembre es una luz muy pura, inmaterial, una luz cristalina opuesta a la de Oceanía, pulposa, envolvente y blanda como la de Turena.⁶¹ Es una luz que parece atariciar las cosas. Es una luz excesivamente pictórica,⁶² como la luz de los cielos que pintaban los primitivos italianos."

¿Existe un clima pictórico norteamericano?

"Sin duda, pero que aún no ha sido aprovechado. Cuando los norteamericanos hayan recorrido suficientemente el viejo mundo para darse cuenta de sus riquezas podrán entonces ver su país tal cual es. Y no hablo sólo del clima físico norteamericano, sino del ambiente espiritual en sí. Esa tensión, ese dinamismo constante pueden transformarse en el artista en energía artística que ha de provocar una reacción beneficiosa."⁶³

¿Cómo llegaron los norteamericanos a nuestra pintura moderna?

"Los norteamericanos se interesan en la pintura moderna por su traducción inmediata del sentimiento. Esta pintura es más directa que la antigua. Los materiales empleados pierden menos su aspecto natural. Se trata más bien de líneas y colores en movimiento más que de la reproducción de tal o cual personaje u objeto. Por medio de la pintura moderna, los norteamericanos pueden conuigar aún más plenamente los unos con los otros. Está más en relación con la actividad de su espíritu. Esa pintura no los obliga a una especie de identificación de las condiciones de vida material de los objetos representados. Cuando están cansados, su espíritu no se encuentra ante un "vacío de acción" sino que encuentran ante los cuadros modernos, sobre otro plano, su propia actividad. Entonces, se distienden.

Es lo que dije hace veinticinco años en *La Grande Revue*. La pintura debe ser un alivio para el cerebro fatigado por el trabajo del hombre de hoy.

Una de las cosas más deslumbrantes de los Estados Unidos, es la colección Barnes,¹⁰ que está expuesta con un espíritu muy útil para la formación de artistas norteamericanos. Allí, los cuadros clásicos están al lado de los modernos. Un Aduanero Roussseau al lado de un Primitivo, y ese contacto y acercamiento ayuda a los estudiantes a comprender muchas cosas que los académicos no enseñan nunca.

Esta colección presenta las obras con toda franqueza, lo que no es frecuente en los Estados Unidos. La Fundación Barnes llegará sin duda a destruir la presentación artificial y pasada de las colecciones norteamericanas donde los cuadros se muestran apenas, hipocritamente, con una luz misteriosa de templo o catedral. Según una estética corriente allí, esta presentación quiere introducir un cierto misterio, digamos, que resulte favorable a esa relación que se produce entre el espectador y la obra, pero en el fondo lo que produce es un malentendido.

En todo caso la moda o fama de la pintura moderna en los Estados Unidos es, en verdad, una preparación para la difusión de un arte norteamericano.

Por otro lado, en otros ámbitos, la expresión de la energía norteamericana se afirma, ya sea en cinematografía o en arquitectura, donde se procede, deliberadamente y sin remordimientos, a las imitaciones de los castillos del Loire. A veces se encuentran, sin embargo, en el vigesimosexto piso de un edificio, pequeños elementos sobrevivientes, son extrañas formas que parecen sombreros, supremos vestigios, o también en Wall Street, cornisas que coronan la obra dando la impresión de barras negras, inquietantes para el espíritu del transeúnte.

Se dirá que trato de halagar a los norteamericanos, así como se dijo hace algunos años que me dejaba crecer la barba para agradar a los rusos. Pero es evidente, para cualquiera que esté atento, que las nuevas construcciones satisfacen más al espíritu que los feos conjuntos de nuestros diversos estilos que constituían la arquitectura precedente. Quedan, por otro lado, muestras en la Quinta Avenida. Por lo tanto, es fácil de comparar.

La fuerte y recta calidad del norteamericano moderno hace que no este atado a sus adquisiciones. Por amor al riesgo permite que se destruya el resultado de una jornada con la esperanza de que en el mañana se hará mejor. Estados Unidos tiene la forma y el espíritu de un gran campo de experimentación que para un artista debe ser extremadamente simpático."

¿Y el premio Carnegie?

"La finalidad del premio Carnegie" consiste en mostrar a los Estados Unidos lo que se hace en pintura en Europa, y eso sin espíritu de juicio y sin dar preferencia a una tendencia o a otra. Pero lo que es algo desconcertante es que el jurado está constituido por artistas de tendencias tan irremediablemente diferentes que, en definitiva, el resultado no tiene ninguna significación.

El grupo europeo del jurado está compuesto por tres miembros: un francés (siempre elegido entre los pintores de avanzada), un inglés (siempre miembro de la Real Academia de Londres) y un tercer país, elegido indistintamente en algún país de Europa. Este año fue un austríaco. Hay que

destacar que este tercer miembro no debe tener preferentemente, una posición de intransigencia, ya que es el 'pintor moderador' por excelencia, para establecer sin duda el equilibrio deseado.

Este año el premio le ha sido dado a Picasso. En segundo término, premiaron a un norteamericano, Brook, y en tercer lugar a Dufresne."

HABLA MATISSE*

[.] Estamos aún demasiado cerca de esta grandiosa y deslumbrante carreta para intentar cualquier interpretación o para considerarla en una más amplia perspectiva. También nos parece que lo más importante hoy es asegurarnos las opiniones de Matisse, de sus puntos de vista —los de julio de 1951, en su octogésimo segundo aniversario— sobre su propia pintura y sobre las diferentes etapas de una obra que cubre los últimos sesenta años. Escuchemos a Matisse:

“Yo trabajaba en un estudio jurídico, en Saint-Quentin. Cursaba estudios de Derecho. Era época de convalecencia, tras una enfermedad. Conocí a una persona que copiaba cromolitografías, especies de paisajes suizos que se vendían en esa época en álbumes de reproducciones. Compré una caja de colores y me puse a copiarlos. Después, todas las mañanas, de siete a nueve, antes de ir a mis estudios, las pasaba en la Escuela de Quentin Latour, donde trabajaba bajo la dirección de diseñadores textiles. Una vez que el demonio de la pintura me mordió, no lo pude abandonar más. Les pedí a mis padres —finalmente lo conseguí— permiso para ir a París a estudiar pintura en serio.

El único pintor que había entonces en Saint-Quentin se llamaba Paul Louis Couturier que pintaba gadinas y gallineros. Había estudiado con Prot, alumno de Bouguereau, de quien me habló, y con Gustave Moreau, a quien no mencionó nunca. Llegué a París con una recomendación de Couturier para Bouguereau.

Le mostré algunos de mis primeros cuadros a Bouguereau.

*Resumen de “Matisse speaks”, entrevista con Tériade, *Art News Annual*, N° 21, 1952

quien me dijo que yo ignoraba la perspectiva. Estaba en su taller, rehaciendo por tercera vez un cuadro suyo que había tenido gran aceptación en el Salón *Le Guéquier* (una joven perseguida por el amor). El original, que había figurado en el Salón estaba allí, a su lado, una copia terminada y sobre el caballete una tela desnuda sobre la que estaba dibujando una copia de esta copia. Dos de sus amigos estaban ahí: Truphème, uno de los laureados del grupo de Artistas Franceses y director de la Escuela Municipal de dibujos del Boulevard Montparnasse, y el otro llamado Guignon, también pintor del mismo grupo, que sólo pintaba olivares de Menton. Bouguereau rehacía literalmente su cuadro por tercera vez. Y sus amigos exclamaban: "¡Oh, señor Bouguereau! ¡Qué hombre consciente es usted!" A lo que Bouguereau respondía: "¡Ah, sí! Soy muy trabajador pero el arte es difícil".

Vi la inconsciencia de esos hombres (inconscientes porque en realidad eran sinceros) marcados por el arte oficial y el instituto y comprendí que de ese ambiente yo no iba a sacar ningún provecho.

Fui a la Academia Julian y me inscribí en el Concurso del Premio de Roma, en la Escuela de Bellas Artes. Uno de mis amigos trató de convencerme de que no había nada que aprender en la Escuela de Roma y comencé a trabajar según mis propias experiencias. Me ayudó enormemente en esa tarea el haber encontrado a Gustave Moreau, en cuyo taller comencé a trabajar, y en donde conocí a Duly y a Rouault. Moreau se interesó por mi obra. Era un hombre culto, que a diferencia de los otros profesores que no tenían en sus cabezas sino la idea fija de un período o un estilo — el académico contemporáneo, es decir el propio, el residuo de las convenciones —, invitaba a sus alumnos a considerar toda clase de pinturas.

Hacíamos copias en el Louvre, tanto para estudiar a los maestros como porque sabíamos que el gobierno las adquiriría. Sin embargo, estas copias debían estar trabajadas con exactitud minuciosa y ser fieles a la letra, no al espíritu del cuadro. Por eso, los cuadros que tenían verdadero éxito ante la comisión de compras eran los que hacían las madres, esposas

e hijas de los guardianes del Museo. No aceptaban nuestras copias, sino por caridad o, en otras oportunidades, cuando Roger Marx⁶⁸ intercedía por nosotros.

A mí me hubiera gustado hacer copias literales como las de las madres, esposas e hijas de los guardianes pero me resultaba imposible.

Lo que es tomado por audacia no es sino la prueba de la dificultad para hacer tal o cual cosa. Es así como la libertad es realmente la imposibilidad de seguir la vía tomada por todo el mundo; la libertad consiste en seguir el camino que nuestras cualidades nos inducen a tomar.

Entre los cuadros que copie en esa época, me acuerdo del *Retrato de Baltasar Castiglione*, de Rafael, el *Narciso*, de Poussin, *La caza*, de Annibale Carracci, *El Cristo muerto*, de Philippe de Champaigne. En cuanto a la naturaleza muerta de David de Hem, la recomencé algunos años más tarde, siguiendo los métodos de la composición moderna.

Hacia 1896 —en ese tiempo yo estaba en la Escuela de Bellas Artes— vivía en Saint Michel y el pintor Wéry vivía al lado. Wéry estaba influenciado por los Impresionistas sobre todo por Sisley. Un verano nos fuimos a Bretaña⁶⁹ juntos. Mientras trabajábamos observé que Wéry lograba mayor luminosidad con sus colores primarios de lo que me era dable obtener con mi paleta, que era la de los grandes pintores de la antigüedad. Esta fue la primera etapa de mi evolución, que me permitió volver a París liberado de la influencia del Louvre. Ya me dirigía hacia el color.

No llegué a la búsqueda del color a través del estudio de otros cuadros sino del ambiente exterior, es decir, de la revelación de la luz en la naturaleza. En Saint-Tropez conocí a Signac y a Cross, teóricos del Divisionismo. En su compañía trabajé en mi cuadro *Terraza en Saint-Tropez*, que representa en realidad el cobertizo destinado a los botes de la casa de Signac. También pinté la gran composición titulada *Lujo, calma y voluptuosidad*, que siempre ha figurado en la colección Signac.⁷⁰ Es una tela hecha con los colores puros del arco iris. Todas las telas de esta escuela [el Divisionismo] producían el mismo efecto: un poco de rosa, un poco de azul, un poco de

verde — una paleta muy limitada con la cual no me sentía muy cómodo. Cross me dijo que yo no me apoyaría por mucho tiempo en esa teoría, pero sin explicarme por qué. Lo comprendí poco después. Mis colores dominantes, sin estar sostenidos ni destacados por los contrastes, eran, en realidad, devorados por esos contrastes, a los que yo confería tanta importancia como a los dominantes. Esto me llevó a pintar colores lisos: eso fue el fovismo. El fovismo fue, en primer lugar, un breve momento en el que pensamos que era necesario exaltar todos los colores juntos, sin sacrificar ninguno. Después volvimos a los matices, que nos dieron elementos más flexibles que los tonos lisos y uniformes.

La estética de los Impresionistas nos parecía tan insuficiente como la de los pintores del Louvre, pues nosotros queríamos ir directamente a nuestras necesidades de expresión. El artista, cargado con todas las técnicas del pasado y del presente, se preguntaba: "¿Qué es lo que quiero?" Esa fue la ansiedad dominante del Fovismo. Al partir de sí mismo, de su interior, luego de colocar simplemente tres manchas de color, el artista comienza a liberarse de sus ataduras.

Este período duró un tiempo, algunos años, incluso. Una vez llegado al punto donde uno toma conciencia de la calidad de los propios deseos, uno comienza a considerar el tema que está elaborando; hay que modificar entonces los métodos de manera de hacerse inteligible a los demás y, al mismo tiempo, organizar las propias posibilidades.

El hombre que ha meditado sobre sí mismo durante un tiempo, vuelve luego a la vida con un mayor sentido del lugar que puede ocupar. Esto le ha de permitir actuar con mayor eficacia.

Mi maestro Gustave Morcau decía que los amaneramientos de un estilo pronto se vuelven contra él, y que las cualidades de una tela deben, en consecuencia, ser sólidas para evitar que se malogre. Esta idea me llevó a observar y estudiar todo lo que concierne a técnicas, aparentemente extraordinarias.

El epíteto *Fauve* jamás fue aceptado por los pintores *fauves*, lo hemos considerado siempre como una etiqueta impuesta por los críticos, y nada más que eso. Fue Vauxcelles quien

inventó el término. Exponíamos en el Salón de Otoño; Derain, Manguin, Marquet, Puy y algunos otros estaban expuestos en conjunto en una de las grandes galerías. El escultor Marquet exponía en el centro de esta sala un busto de niño, esculpido a la manera italiana. Vauxcelles entró en la sala y dijo: "Miren, un Donatello en medio de las fieras (fauves)"

Con ese mismo espíritu trabajaba un grupo: Vlaminck, Derain, Dufy, Friesz, Braque. Después, cada uno desechó, de acuerdo con su personalidad, la parte del Fovismo que encontraba excesiva, lo que equivalía, en parte, a buscar su propio camino.

Los viajes a Marruecos⁷¹ me ayudaron a concretar esta transición⁷² y a retomar el contacto con la naturaleza mucho más eficazmente de lo que lo permitiría la aplicación de una teoría viva, aunque algo limitada, como el Fovismo. Encontré los paisajes de Marruecos exactamente iguales a las descripciones de las novelas de Pierre Loti o a los cuadros de Delacroix. Una mañana en Tánger, al dar un paseo a caballo, iba por un prado donde las altas flores llegaban hasta el cuello y la boca del animal. Yo me preguntaba dónde había conocido semejante experiencia, fue cuando leí una descripción de Loti en *Au Maroc*.

Mi cuadro *Los marroquíes* es difícil de describir con palabras. Representa el comienzo de mi expresión a través del color, de los negros y sus contrastes.⁷³

Es la representación de marroquíes recostados⁷⁴ sobre una terraza, con sandías y calabazas."

[Sobre la escuela que admiradores de Matisse organizaron para que enseñara en ella] "Hacia 1908⁷⁵ algunos jóvenes pintores tuvieron necesidad de ayuda. Había en ese momento un lugar libre en el Convento de los Pájaros; lo alquilamos para hacer un taller donde pudiéramos trabajar en conjunto. Yo pasaba a la noche, cada tanto, para ver lo que hacían. Lo llamaban mi 'Academia'. Pronto comprendí que estaba dejando de lado mi propio trabajo y que perdía energías (en corregir a los otros). Después de cada crítica, tenía ante mí a dóciles corderos a los que tenía constantemente que hacer reaccionar para conseguir leones. También

me planteé la pregunta de si yo estaba destinado a ser pintor o profesor. Decidí que era pintor y pronto abandoné la escuela. Entre los alumnos estaban Purrmann (miembro de la Academia de Berlín y profesor en esa ciudad), Gaunwald (profesor de Estocolmo) y el escandinavo Sorese.

Entre los coleccionistas que se interesaron por mi trabajo desde temprano debo citar a dos rusos, Schukin y Morosov. El primero, de alrededor de cincuenta años, vivía en Moscú y era importador de tejidos orientales. Era vegetariano y extremadamente sobrio. Pasaba cuatro meses del año en Europa, viajando por todos lados. Gustaba de los placeres profundos y serenos. En París, su pasatiempo favorito consistía en visitar las colecciones egipcias del Louvre, y allí descubría paralelos con los campesinos de Cézanne, consideraba que los leones de Micenas eran la innegable obra maestra de todo el arte. Vino un día a ver mi trabajo en Saint Michel, vio una naturaleza muerta, colgada en la pared, y me dijo: "La compro, pero necesito primero tenerla varios días en casa. Si puedo soportarla y si me interesa, siempre la conservo". Tuve la suerte de que pudiera soportarla, ya que pasó la primera prueba, y mi naturaleza muerta no lo cansó. Fue así como volvió y me encomendó una serie de grandes cuadros destinados a la decoración de su casa en Moscú, el viejo palacio de los príncipes Trubetzkoy, construido bajo el reinado de Catalina II. Después me pidió dos decoraciones para la escalera de su palacio, y fue entonces cuando pinté *La Música* y *La Danza*. Morosov, un coloso ruso, veinte años más joven que Schukin, tenía una fábrica de tres mil obreros, y se había casado con una bailarina. Le encargó a Maurice Denis un cuadro y Denis le pintó *Los amores de Psyché*. En el mismo ambiente, había seis grandes esculturas de Maillol. Me compró entre otras pinturas *La ventana de Fingel*, "Los marroques en la terraza" y *La puerta de la Casbah*. Los cuadros de estos dos coleccionistas pertenecen ahora al Museo de Arte Occidental de Moscú.

Cuando Morosov iba a casa de Ambroise Vollard, le decía: "Quiero ver un hermoso Cézanne". Mientras que Schukin se pedía ver todos los Cézanne que tuviera a la venta, y hacía su propia elección."

[Sobre el Cubismo] "Braque⁷⁷ volvió del Sur con un paisaje que representaba un poblado al borde del mar visto desde lo alto. Había un amplio fondo de mar y un cielo en el cual se continuaban los techos del caserío, techos que tenían los colores del cielo y del agua. Vi el cuadro en el taller de Picasso, quien lo discutía con sus amigos. De vuelta a París, Braque hizo un retrato de mujer sobre un solá en el que el dibujo y los valores estaban descompuestos. El Cubismo sale de Cézanne, quien sostenía que todo es cilíndrico o cúbico. Era una época en que no nos sentíamos presos en un uniforme y lo que se podía descubrir de audacia y novedad en el cuadro de un amigo nos pertenecía a todos.⁷⁸

El Cubismo cumplió una función esencial en la lucha contra la delirioscencia del impresionismo.

La investigación del plano hecha por los cubistas se apoyaba sobre la realidad. La que haga un pintor lírico acude a la imaginación. Es la imaginación la que da al cuadro espacio y profundidad. Los cubistas imponían por la fuerza a la imaginación del espectador un espacio rigurosamente definido entre cada objeto. Desde otro punto de vista, el Cubismo es una clase de realismo descriptivo.⁷⁹

Yo iba a menudo a casa de Gertrude Stein en la calle FLEMUS y en el trayecto pasaba delante de un pequeño negocio de antigüedades. Observé un día en la vitrina una cabecita negra esculpida en madera que me recordó las inmensas cabezas de porfiro rojo de las colecciones egipcias del Louvre. Yo tenía la idea de que los métodos de escultura de las formas que usaron las dos civilizaciones eran los mismos, por diferentes que ellas fueran entre sí. Por unos pocos francos compré esa cabeza y la llevé a lo de Gertrude Stein. Allí lo encontré a Picasso, quien quedó muy impresionado [con esta escultura]. Tuvimos una larga discusión y ése fue el origen de nuestro interés por el arte negro, interés que hemos testimoniado en mayor o menor grado en nuestros cuadros.

Era un tiempo de nuevas conquistas. No nos conocíamos muy bien, aún, a nosotros mismos; y no sentíamos la necesidad de protegernos contra influencias extranjeras, que por

otra parte podríamos enriquecernos, y hacernos más exigentes en relación con nuestros medios de expresión.

Fovismo, exaltación del color; precisión del dibujo, debida al cubismo, visitas al Louvre, influencias exóticas a través del canal del museo etnográfico del antiguo Trocadero, fueron entre otros los elementos que modelaron el paisaje en el que vivíamos, en el que viajábamos y de los que todos descendemos. Era un tiempo de cosmogonía artística. A pesar de las presiones de ciertos sectores convencionales, la guerra (1914-1918) no ejerció influencia alguna sobre el tema de la pintura, ya que no pintábamos más temas propiamente dichos. Para aquellos que podían todavía trabajar⁸⁰ no hubo en realidad sino una restricción de medios, mientras que aquellos que no lo hacían, sintieron un cúmulo de deseos que sólo pudieron satisfacer cuando volvió la paz. De esta época son dos grandes telas mías: *Doncellas en la ribera* y *La lección de piano*.⁸¹

[Sobre Niza] "Abandoné l'Estaque, por el viento, después contraí una mononucleosis. Vine a Niza para curarme, pero llovió durante un mes entero. Al final, decidí dejar la ciudad. Al día siguiente el mistral se llevaba las nubes y hubo un tiempo magnífico.⁸² Decidí no abandonar Niza y prácticamente pasé allí el resto de mi vida.

En los comienzos de 1918 yo vivía en el Hotel Beau-Rivage. Al invierno siguiente me fui al Hotel de la Méditerranée,⁸³ donde durante cinco años me instalé desde octubre a mayo. Después tome un departamento, 1, Plaza Charles Félix, en el último piso, desde donde se domina la Plaza del Mercado y el mar.

Trabajé en Niza como hubiera trabajado en cualquier otro lugar. Las ventanas siempre me interesaron porque son un pasaje entre lo exterior y lo interior. En cuanto a las odaliscas, las había visto en Marruecos y, cuando volví a Francia, estaba en condiciones de llevarlas a la tela sin artificios.

Una obra de arte tiene una significación distinta de acuerdo con la época en que se la examine. ¿Debemos enterrarla en nuestro tiempo y considerarla con la sensibilidad de hoy? ¿O debemos estudiar la época que la vio nacer, ubicarla

en su tiempo, verla con los medios de aquel período en que vio la luz, en un contexto de creaciones paralelas (literatura, música) que permita que comprendamos lo que esa obra significó y lo que aportó a sus contemporáneos? Evidentemente, una parte del placer de su existencia presente y de su acción moderna se pierde si se examina la obra de arte desde el punto de vista de su nacimiento. En cada época una obra de arte aporta al hombre un placer que proviene de la comunión entre la obra y quien la contemple. Si el espectador renuncia a su calidad de tal para identificarse con la calidad espiritual de quienes vivieron en la época en que la obra en cuestión fue creada, se empobrece y enturbia la plenitud de su placer, un poco como el hombre que escarba con celos retrospectivos el pasado de la mujer a quien ama hoy.

Por eso, los artistas siempre han sentido la necesidad de enriquecer sus temas, elegidos en no importa qué época, con los elementos de su propio tiempo y mostrarlos bajo apariencias conformes a su época. Lo hicieron los pintores del Renacimiento, las escenas bíblicas de Rembrandt están llenas de anacronismos, pero respetó la fuerza y la humanidad de la Biblia, mientras que James Tissot, que vivió realmente en Tierra Santa y trabajó con documentos antiguos, no hizo sino cuadros anecdóticos, sin envergadura ni poder evocativo.

Soy demasiado contrario a lo pintoresco para que los viajes me hayan dado⁸⁴ mucho. Recorrí rápidamente Italia.⁸⁵ Fui a España. Incluso pasé un invierno en Sevilla. Fui a Moscú en 1910 invitado por Schukin; Moscú me pareció una inmensa ciudad asiática.⁸⁶ Fui a Tahití en 1930. En Tahití pude apreciar la luz —la luz como pura materia— y la tierra de coral. Es un país a la vez deslumbrante y lleno de hastío. Esta tierra ignora las preocupaciones, mientras que nosotros tenemos las nuestras desde la edad más tierna. Tal vez esas preocupaciones nos ayuden a mantenernos. Allá el tiempo es hermoso desde el alba y no cambia hasta el atardecer. Una felicidad que llega a ese punto de inmovilidad es fastidiosa.⁸⁷

REFLEXIONES TRANSCRITAS POR TÉRIADE*

La fotografía ha molestado mucho a la imaginación porque ha hecho ver las cosas desde fuera del sentimiento. Cuando quise liberarme de todas las influencias que impiden ver la naturaleza de una manera personal, copié fotografías.⁸⁸

Estamos cargados con el sentimiento de los artistas que nos precedieron. La fotografía puede liberarnos de magnificaciones anteriores. La fotografía ha determinado muy claramente cuál es la pintura-traducción de sentimientos y cuál es la pintura descriptiva. Esta última es ya algo inútil.

Las cosas que se adquieren conscientemente nos permiten expresarnos inconscientemente con cierta riqueza. Por otra parte, el enriquecimiento inconsciente⁸⁹ del artista es el resultado de todo lo que ve y traduce pictóricamente sin pensarlo. Una acacia del Vesubio, su movimiento, su gracia es bella, me ha llevado a concebir el cuerpo de una mujer que habla. Al ver alguno de mis cuadros no pienso jamás en los orígenes de la emoción⁹⁰ que motivaron tal figura, tal objeto o tal movimiento. El ensueño del hombre que ha viajado es distinto y más rico que el del hombre que jamás lo ha hecho. La divagación de un espíritu culto y la de uno inculto no tienen en común sino un cierto estado de pasividad. Se entra en un estado de creación mediante un trabajo consciente. Preparar un cuadro no es trabajar compartimentos aislados. Preparar su ejecución es comenzar a nutrir su sentimiento con estudios que tengan cierta analogía⁹¹ con el cuadro; es entonces cuando podemos encarar la elección de los elementos. Son esos estudios los que permiten al pintor liberar el

* Extractos de "Émancipation de la peinture", *Minotaure*, vol. 1, N° 3-4, 1933.

inconsciente. El acuerdo de todos los elementos del cuadro que participan de la unidad de sentimiento ocasionado por el trabajo impone al espíritu una traducción espontánea del sentimiento, que no viene de una cosa simple sino de algo complejo y que se ha simplificado mediante la depuración del tema y del espíritu de quien lo tradujo.

No podemos poner orden en nosotros mismos haciéndonos de lo que no tenemos, porque con esto sólo crearíamos el vacío, y el vacío no es el orden ni la pureza.

IDEAS COMENTADAS POR TÉRIADE*

Cuando los medios se sobre-refinan, se debilitan, y su poder de expresión se agota.¹² Entonces hay que volver a los principios esenciales que formaron el lenguaje humano. Ahí es cuando los principios "crecen", se revitalizan y nos dan la vida. Los cuadros que son refinamientos, degradaciones sutiles, estumaciones sin energía, llaman a hermosos azules, hermosos rojos, hermosos amarillos, a materias que conmuevan el fondo sensual de los hombres. Es el punto de partida del Fovismo: el coraje de volver a encontrar la pureza de los medios.

Nuestros sentidos tienen una edad de desarrollo que no viene del ambiente inmediato, sino de un momento de la civilización. Nacemos con la sensibilidad de una época de civilización.¹³ Y eso cuenta mucho más que todo lo que podamos aprender de una época. Las artes tienen un desarrollo que no viene sólo de ese individuo sino de toda una fuerza adquirida: la civilización que nos precede. No se puede hacer cualquier cosa. Un artista dotado no puede hacer lo que quiere. Si no empleara nada más que sus dones, no existiría. No somos dueños de nuestra producción, la producción nos es impuesta.

En mis últimos cuadros están las conquistas de los últimos veinte años, que se hallan en mi fondo esencial, que son mi esencia misma.

La reacción de una etapa es tan importante como el tema, ya que esta reacción parte de mí y no del tema. Es a partir de mi interpretación que yo reacciono continuamente hasta que

* Extractos de "Conscience du fauvisme", *Moniteur* vol. 1, N° 9, 1930.

mi trabajo está de acuerdo conmigo. Como quien pule una frase, retrabaja, redescubre.

En cada etapa, llego a un equilibrio, a una conclusión. En la siguiente sesión, si encuentro una debilidad en el conjunto, me reintroduzco en el cuadro por esa debilidad —entro por esa brecha— y lo reconozco en su totalidad. Si bien todo retoma movimiento y si bien cada uno de los elementos no es sino una parte de las fuerzas (como en una orquestación) todo puede ser cambiado en su apariencia, aunque el sentimiento perseguido sea siempre el mismo. Un negro puede reemplazar muy bien a un azul ya que en el fondo la expresión proviene de las relaciones. Uno no es esclavo de un azul, de un verde o de un rojo.⁹⁶ Uno puede cambiar las relaciones modificando la cantidad de elementos, sin cambiar su naturaleza. Es decir, el cuadro será siempre hecho con un azul, un amarillo y un verde, pero las cantidades estarán modificadas.⁹⁷ O bien uno puede precisar las relaciones que constituyen la expresión del cuadro reemplazando el azul⁹⁸ por un negro, como en la orquesta se reemplaza una trompeta por un óboe.⁹⁹

En la última etapa el pintor se encuentra liberado y su emoción se da por entera en la obra. En todo caso, él mismo está descargado.

MODERNISMO Y TRADICIÓN*

Es innegable que París ha sido, en estos últimos cincuenta años, el centro de todos los esfuerzos artísticos importantes. En otros lados, los artistas se contentan con seguir caminos abiertos por otros, mientras que en París hay espíritu de aventura y coraje, indispensables a todo trabajo de creación que ha hecho de esta ciudad un centro artístico.

Cuando empecé a pintar, no estábamos en desacuerdo con nuestros maestros, y aventurábamos nuestras opiniones lenta y prudentemente. Los Impresionistas eran los guías reconocidos y los Posimpresionistas seguían sus huellas. Nosotros, los pintores jóvenes, recorríamos la calle Lafitte mirando las galerías que exponían sus cuadros y, al trabajar, los teníamos presentes en nuestra mente. En lo que a mí concierne, terminada la Academia de Bellas Artes, ocupaba mi tiempo en hacer copias en el Louvre, sometiéndome a la influencia de maestros tan indudables como Rafael, Poussin, Chardin y los flamencos. Yo sentía que los métodos de los impresionistas no eran para mí. Yo quería ver más allá de sus sutiles gradaciones de tonos y de sus experimentaciones continuas. En una palabra, yo quería comprenderme a mí mismo. A la salida del Louvre, atravesando el Sena a la altura del Puente de las Artes, yo veía otros temas para mi trabajo artístico.

"¿Y bien, qué busca usted entonces", me preguntó un día un maestro Gustave Moreau. "Algo que no está en el Louvre pero que está allí" le respondí, señalando con un dedo unas embarcaciones sobre el Sena. "¿Y usted piensa que los maestros del Louvre no lo vieron?", contestó Moreau. En reali-

* "Henri Matisse on Modernism and Tradition", *The Studio*, ex. N° 50, mayo de 1935.

dad lo que yo veía en el Louvre no actuaba sobre mí de manera directa, y allí me sentía como en una biblioteca que encierra obras del pasado y yo quería crear algo partiendo de mi propia experiencia.⁸ Así fue como comencé a trabajar solo.

Fue entonces cuando conocí a un hombre joven, alto y delgado, que a partir de esa época adquirirá una respetable robustez: era Derain. Vivimos algún tiempo juntos en Collioure, donde trabajamos sin respiro estimulándonos mutuamente el uno al otro, los métodos empleados por nuestros mayores en el campo de la pintura no podían ayudarnos a concretar la verdadera representación de nuestras sensaciones, buscamos, entonces, métodos nuevos. Después de todo, cada generación siente esa necesidad. Es verdad que en ese momento el campo de acción era más vasto que el de hoy y que la tradición había caído más bien en desgracia (por haber sido por tanto tiempo respetada).

La simplificación de la forma, su reducción a contornos geométricos fundamentales, de los cuales Seurat era el adalid, fue la gran innovación de ese tiempo. Esta nueva técnica produjo una fuerte impresión en mí, la Pintura, por fin, había sido llevada a una fórmula científica: se rompía con el empirismo que la había precedido. Estaba intrigado de tal manera por este extraordinario método que estudié el Posimpresionismo, pero en realidad sabía muy bien que una obra realizada según los medios que ofrecía este método estaba limitada por una enorme adhesión a reglas estrictamente lógicas. La gente que constituía mi grupo conocía ese sentimiento. Ante una tela que acababa de terminar, Cross me dijo: "Usted no quedará mucho tiempo con nosotros".

Ante un cuadro posimpresionista, el tema está destacado por una serie de planos contrastantes que permanecen en segundo término. Para mí el tema de un cuadro y el fondo de ese cuadro tienen el mismo valor, o para decirlo más claramente, ningún punto es más importante que otro: sólo cuenta la composición, el planteamiento general. El cuadro está hecho de la combinación de superficies diferentemente coloreadas,⁹ combinación que, como resultado, crea una expresión. De la misma manera que en una armonía musical

cada nota es una parte del todo, también deseaba yo que cada color tuviera un valor contributivo.¹⁴ Un cuadro es la coordinación de ritmos controlados.¹⁵ Es así como se puede transformar una superficie que aparecía roja-verde-azul-negra en otra blanca-azul-roja-verde; es el mismo cuadro, la misma sensación presentada de manera diferente, pero los ritmos han cambiado. La diferencia entre las dos telas es la de dos aspectos de un tablero de ajedrez en el transcurso de una partida. La fisonomía del tablero cambia continuamente en el curso del juego, pero las intenciones de los jugadores que mueven las piezas permanecen constantes.

Decidí entonces alejar toda preocupación por la verosimilitud. No me interesaba copiar un objeto. ¿Por qué iba a pintar el aspecto exterior de una manzana, incluso con la mayor exactitud posible? ¿Cuál era el interés de copiar un objeto que la naturaleza nos da en cantidades ilimitadas y al que siempre se puede concebir más hermoso? Lo importante es la relación del objeto con el artista, con su personalidad, y el poder que el artista conserva de organizar sus sensaciones y emociones.

Tengo un gran cariño por el color puro, claro, brillante y siempre me sorprende cuando veo hermosos colores ensuciados y empañados sin necesidad.

Una gran conquista moderna es la de haber encontrado el secreto de la expresión mediante el color, a lo que se agregó, con lo que se llama fovismo y los movimientos que vinieron a continuación, la expresión por el dibujo, el contorno, las líneas y su dirección. En suma, la tradición ha sido prolongada por nuevos métodos de expresión y enriquecida en esta dirección tanto como fue posible.

Sería un error pensar que se ha producido una fractura en la continuidad del desenvolvimiento de la pintura desde los comienzos hasta los pintores de hoy. Si abandonara la tradición, el artista no conocería sino un éxito efímero y su nombre sería pronto olvidado.

Me parece que hoy vivimos en un período de fermentación que promete producir obras importantes y durables. Pero, si no me equivoco, sólo la forma plástica encierra un

valor verdadero. Siempre he considerado que gran parte de la belleza de un cuadro proviene del combate en que el artista está empeñado con su limitado medio de expresión.

Una última palabra sobre el término Fovismo, con el que se denomina esta escuela de pintura, nombre que ha intrigado sobremanera y que ha sido objeto de numerosos comentarios, más o menos apropiados. La expresión tiene como autor al crítico de arte Louis Vauxcelles, quien, al entrar en una de las salas del Salón de Otoño, donde estaba expuesta entre cuadros de esta generación, una estatua esculpida en un estilo Renacimiento italiano —obra del escultor Marque—, gritó: "¡Oli! Donatello entre las fieras". Esto muestra que no hay que conceder sino una importancia relativa a las características que califican y distinguen tal o cual escuela, y que, a pesar de la comodidad momentánea de ese término, limitan la vida de un movimiento y actúan contra el reconocimiento del individuo.

CARTA A RAYMOND ESCHOLIER
*LAS BAÑISTAS DE CÉZANNE**

Niza, 10 de noviembre de 1936

Le mandé ayer a su representante *Las bañistas*¹⁰² de Cézanne. Vi embalar cuidadosamente el cuadro que debía salir anoche mismo para el Petit Palais.

Permítame decirle que este cuadro es de primera categoría dentro de la obra de Cézanne, ya que es de una realización muy densa, muy completa, y con una composición que ha ensayado en muchos trabajos anteriores, que figuran en colecciones importantes, pero que observados no son sino estudios preliminares que culminan en esta tela.

He tenido esta tela en mi poder¹⁰³ durante treinta y siete años,¹⁰⁴ y creo que la conozco bastante, no del todo, espero, ella me ha sostenido moralmente en momentos críticos de mi aventura artística; fortaleció mi fe y mi esperanza.¹⁰⁵ Con estos títulos, de eme pedale, que le dé usted el lugar que ese cuadro exige para que pueda mostrar todas sus posibilidades. Le hacen falta luz y distancia. Es sabrosa en color y materia y desde la distancia adecuada muestra el poder de la fuerza de sus líneas y la solitud excepcional de las relaciones.

Yo sé que no necesito decirle a usted esto, pero sin embargo creo que es mi deber hacerlo, acepte este pedido, se lo ruego, como el excusable testimonio de mi admiración¹⁰⁶ por esta obra que no ha dejado de crecer desde que la tuve.

Déjeme agradecerle los cuidados que usted le prodigará, y es con toda mi confianza que se la envío...

* Publicada por Raymond Eschlier en *Henri Matisse*, París, Librería Floury, 1937.

¹ A la pregunta planteada por el encuestador de *Jeune France*: "Hay un divorcio entre el arte y el público?" "Este divorcio es el resultado del arte, del que existe entre el arte y la realidad", Matisse respondió: "El arte no podría ser retardado por el peso muerto del público. Pero el arte tiene que no hay más divorcio entre arte y público. Conociendo el divorcio en mi juventud. Yo resistí sin hacer concesiones. Incluso el público vino al divorcio entre arte y público, creyendo a que un divorcio entre arte y realidad? Yo no me alejo jamás de la tierra, es verdad, y el público encuentra siempre en mí un pequeño pasaje. Pero cuando yo vine no existía ese pasaje. Si se atusa a esta coada, se va a el toro a la fuente viviente" (*l'art et le public*, 1946).

"Christian Tietzen Lund.

Al evocar el lugar donde trabajaba su tela *Zouk en la tierra* escribía a Camoni en 1912: "Es una tela decorativa la que debo hacer y pienso que lo será" (Correspondencia Henri Matisse - El Camoni" publicada por Daniele Gerandy *Revista del Arte*, N° 12, 1971). A propósito de esas grandes telas de animales a nos, le confió a Gaston Diehl: "Yo habría hecho aún más nabajos decorativos si me los hubieran encargado". (Diehl, 1954).

² Durante una entrevista con Dorothy Dudley (Matisse fresco in Meron', *Homage and Honor* 7, N° 2 enero-marzo de 1951). Para ser pintor una mujer debe llevar una vida por completo consagrada a la pintura, es lo único necesario por poco que este dotada. Es lo que yo he hecho. No he pensado sino en mi trabajo. Y me he preguntado cada día si nada es esencial para estar en condiciones de pintar. Todo eso es difícil. Eso significa que debe conservarse la calma, el equilibrio y mantenerse apartado de toda distracción. Francis Carco transcribe las siguientes reflexiones: "Comprendí usted, ahora, por que no se aburre a mas. Desde hace mas de cincuenta años no he parado jamás a no de trabajar. Desde las nueve a la medianoche, primera parte. Almuerzo. Luego una siesta, a las dos retomo mis pinceles hasta la noche. Usted no me cree? Todos los domingos me veo forzado a visitarles a mis amigos y mis modelos. Les prometo que cada domingo va a ser el mismo en que aspidu que poseen. Claro que les pago doble. Cuando no las siento muy convencidas les paro dantes días abres en el transcurso de la semana. Pero, señor Matisse me cuenta que, hace meses con estamos, si voy no recago una sola tarjeta libre. Las pides? No comprendian, pero yo no podía sacrificar mis domingos por el hecho de que ellas tuvieran razón. Pongase usted en mi lugar. Cuando yo voy en el Hotel de Metetrarreo, a la batalla de las flores era casi un suplicio. Todas esas muscas, esos carruajes, ese bullicio en la calle. Las modelos

no podía ni participar de esa fiesta, entonces las niñas alaba frente a las ventanas y las palmaba de espaldas: "Qué que, ¿usted? No se improvisa! Para que las cosas anden necesito trabajar y buscar mis ideas desde la víspera" (Carro, 1953). Y Russell Warren Howe: "Hay que trabajar a diario, con horas fijas. Con disciplina, como un obrero. Quien haya hecho algo que valga en la vida por lo que ha hecho de otra manera. Trabaje a lo largo de su vida el día entero" (Howe, 1940).

Obras debidas respectivamente a Marcel Sembat, Élie Faure, Jules Romains, Charles Vildrac y Léon Werth.

Perdida de este medio recobren en el que a caballo desde el primer día de mi llegada al taller Julian, por la "perfección" de las figuras pintadas que se fabricaban de lunes a sábado con la insignificancia de esa "perfección" y una que me produce vértigo, no deje de asistir a la Escuela de Bellas Artes, y allí, en ese patio con paredes de yeso, lleno de vacados y vasos clásicos, donde Gustave Moreau y otros dos profesores, Bonnard y Gerome, corregían a los postulantes, la entrada de los talleres, allí, cerca de Gustave Moreau, y gracias a él, encuentre un estímulo inteligente (Escholier, 1956).

² "Humilde escuela, cuando llegué al taller Bouguereau, y vi el cuadro que había que hacer en la semana, me dije que jamás podría hacer eso. Pero cuando, en el Museo de Lille, estuve las *Joanes* y las *Figas* de Goya sentí a los artistas no y una obra tan exactas para mi trabajo" (Pels, 1929). A través de Goya, Matisse descubrió "que la pintura podía ser un lenguaje, e incluso que la pintura podía no ser sino eso" (Ideas de Matisse publicadas por el grupo Cocteau en *L'art moderne*, N° 11-12, julio-agosto de 1951). "Entonces pensé que podría pintar" (Cauturier, 1962).

³ "¿Qué recuerdos guarda usted de sus profesores?", le preguntaban a H. M. en 1912. "Un solo gran maestro entre muchos: Gustave Moreau, que logró formar, entre numerosos alumnos, algunos artistas auténticos. La gran calidad de Gustave Moreau fue conservar al espíritu de un joven alumno como un elemento en constante desarrollo a lo largo de su vida y no a ayudarlo a avanzar y usar esas diferentes pruebas escolares que aunque el artista las salve aun en grandes concursos lo dejan en su memoria con un espíritu consumado: una seriedad y meritos de tal manera limitados que si no tiene solucionado su problema material, solo le queda, por medio de un casamiento y la ayuda de una mujer representativa la posibilidad de continuar su camino en el mundo" (Primera entrevista radiofónica de 1912 citada en Schneider, 1970). Sin ninguna duda, la enseñanza dada en Bellas Artes, cuya culminación está en el Concurso de Roma, es mortal para los artistas jóvenes. Esto lo cita Matisse, el mismo año 1912, en una segunda entrevista radiofónica: "Porque los empuja a la imitación de una

perfección hueca, y sus cuadros nos hacen pensar en las cometas de un feria que se sitúan en el escenario de la Ópera Comica [...] Porque, despojados de su instantaneidad y curiosidad, se lleva a los pobres artistas 'desvalidos' para siempre a esa época de su vida que va de los quince a los veinte años y que compromete la vida para siempre. En definitiva, ese ambiente Bellas Artes - Premio Roma es una sociedad de socorros mutuos de donde no ha salido nunca nada curadero. "Bueno, pero, señor Matisse" - pregunta su matador - "cómo puede el Estado interesarse eficazmente en los jóvenes artistas?" "Organizando talleres libres donde los jóvenes pintores pudieran hacer corregir sus trabajos por un maestro de su propia elección. Por otro lado, el pago de todas las exigencias del Premio Roma, y sostener que el Estado dispersa en los salones se podrían dar becas, viajes a artísticas que combinen con los caracteres de cada uno para que pudiesen a estudiar en toda libertad al extranjero, en nuestras colonias, incluso en Francia, a cualquier parte que quisieran y donde sientan la posibilidad de desenvolverse y enriquecerse" (Schneider, 1970).

"En el extranjero, [...] llama mucho la atención la mediocridad de la enseñanza impartida en la Escuela de Bellas Artes" esto le dirá Verdet a Matisse, en 1952. Son necesarias las reacciones. El verano necesita al invierno. En la Escuela de Bellas Artes se aprende que es lo que no hay que hacer. Es el ejemplo de la cosa que hay que evitar. Así y no de otra manera, ¿la Escuela de Bellas Artes? Una atimiana para fabricar los Premios Roma. Ya nadie cree en ella. Esa escuela solo existe en el medio donde aun sobrevive. Y no otra sola. Se podría reemplazar los años de la escuela por una larga estadía en el Jardín Zoológico. Los alumnos aprenderían allí, mediante la observación constante, secretos de la vida, estremecimientos. Allí también adquirirían poco a poco ese fluído que los verdaderos artistas llegan a tener" (Verdet, 1952).

¹ *Puede ser *Introducción con sombras de infancia* (1896) que no fue cronológicamente la primera de las naturalezas muertas de Matisse, pero sí la que muestra la experiencia que le permitió expresarse por primera vez con mayor amplitud.*

² Sobre este punto en particular, los testimonios de Matisse no concuerdan. El legado Gailliot le fue expuesto en el Museo de Luxemburgo en 1897, pero Matisse declaró más tarde (julio-septiembre de 1950) en respuesta a una entrevista de Alfred Barr, que él había visto telas de los impresionistas en la casa de Durrand Ruel y en la de Vollard desde antes de 1897 (cf. Barr, 1951), lo que confirma ese pasaje de "De colon" (cf. infra p. 229) donde Matisse aclara que los pintores de su generación iban a la calle Laffitte sobre todo para ver Géricos y Renoir, y que de pronto sintieron la atracción ejercida por los cuadros de Cézanne (cf. igualmente p. 116).

¹ Gustave Moreau me decía: "Usted no va a simpatizar la pintura a este punto, no podrá rendirle a esto. La pintura ya no existe". Después volvió y me decía: "No me haga caso. Lo que usted hace es más importante que lo que yo digo. No soy sino un profesor, no entiendo nada" (Courcier, 1962).

² *Finchante* 1897, colección Natchos, París

"La tela fue adquirida inmediatamente [en la Soc. Sac. de Bellas Artes] ya que yo era muy hijo del conito, pero me molestó. Bastante después comencé a pintar en un atelier, luego de haber acabado *La felicidad de verla*, ya que era muy costoso pintar en casa. A menos que Madame se le Stein no quier decir que yo estaba en un taller público como el de Colossal. (*Testimony against Gertrude Stein*, "A Supplement", *Paraphrase*, N° 9 to *Transition*, N° 23, 1934-1935)

³ Si hubiera obedecido a una razón venal, habría estado tentado de monetizar el éxito de mi envío al Salon National de 1898 donde se me había nombrado miembro. Pero ese cuadro aún no me satisfacía: prefería retomar mis búsquedas desinteresadas antes que fabricar cuadros por amor al dinero. Un pintor no debe ser un hombre entregado al dinero, debe tener por sobre todo el culto a su arte. (Pensamientos citados por Jean Puy en "Recuerdos", *Le Pont*, N° 21, junio 1959)

"Comencé en la Escuela de Bellas Artes. Cuando abrí mi taller años después durante algún tiempo pude absolutamente como todo el mundo. Pero las cosas acaban dándose hueco y yo me sentí muy desdichado. Y entonces, para a pesar, comencé a pintar como yo sentía. (MacCluskey, 1913)

⁴ Las Exposiciones de arte masivamente se hicieron en París en 1889 en el Palacio de la Industria, en 1894 en el Palacio del Elíseo y 1903 en el Pabellón Marsan.

"Conoce y sabe a los pequeños gracias a muchas reproducciones que compré en los pequeños negocios de grabados de la Rive de Seine. Bonnard me decía la misma cosa y agregó que cuando vio los originales tuvo una decepción. Eso se explica por la patina y decoloración de las viejas obras. Puede ser que si solamente hubieran visto los originales ellos hubieran impresionado las reproducciones. (Carta a Roucyre 22 de febrero de 1948, citada por Pierre Schneider en el catálogo de la exposición *Henri Matisse*, Exposición del Centenario, París, Grand Palais, 1970.)

⁵ En la actualidad se mira a los maestros en sus defectos y manchas. Cézanne a menudo consideraba que sus trabajos no estaban acabados. Y

por eso se habla de pinturas de este maestro que han quedado en vías de ejecución.

“En este aspecto considero usted que Cézanne pudo haber tenido influencia en sus búsquedas: él mismo se acercaba a la idea de usar colores puros” (pregunta planteada por Georges Duthuit). “No por los colores puros, absolutamente puros, sino porque Cézanne constataa teniendo en vista las relaciones de fuerzas, incluso con el blanco y negro” (Duthuit, 1949). Y a André Marchand: “Cézanne construye sus cuadros, pero el color, esa magia, sigue siendo la búsqueda, los cuadros de Cézanne tienen una construcción particular; y por el contrario, en un espejo, por ejemplo, las telas de Cézanne pierden a menudo su equilibrio”. (Marchand, 1947.)

“Cézanne fue maestro de todos nosotros. (Escholer, 1956.)

“Debo mi arte a todos los pintores. Cuando era joven trabajaba en el Louvre, copiaba a los maestros clásicos, captaba su pensamiento y su técnica. Y en el arte moderno, es indudablemente a Cézanne a quien debo más. (Howe, 1949.)

* Se trata sin duda de *La sesión de la mañana* y *La sesión de la tarde* de la tarde 1924. Matisse no volvió más sin embargo a esta estética de impresiones fugitivas tantas veces denunciadas (cf. supra pp. 47, 48 y 60 e infra p. 201).

“El Convento del Sagrado Corazón estaba en realidad en el Boulevard de los Invalides. “Si, tengo una clase de sesenta alumnos, los arreglo así con precisión, como debe hacer todo estudiante en sus comienzos. Yo no los netra que trabajen de la manera como yo lo hago ahora.” (Mac Chesney, 1913).

“Como le estoy agradecido a Courbet por haber me reorientado en el Louvre. Es el recuerdo de esos tiempos el que me hizo comprar esos cuadros, y ahora él me lleva a ver Rembrandts (Pach, 1938).

Matisse tenía varias telas de Courbet: entre otras, *Des estudios de mujeres desnudas*, pintadas cuando tenía veinte años, N° 1 del catálogo de la Exposición Courbet en las colecciones privadas francesas, 1966, París, Gal. Claude Aubry, *Una joven de las orillas del Sena*, N° 8 del mismo catálogo, *La rubia alto montado*, N° 4 del catálogo de la exposición Gustave Courbet, 1970, Mbar. Museo Real de mismo que los dibujos como *Zélie Courbet acostada en un sofá*, *El retrato de Courbet utilizando para el taller del pintor* y *Una joven de las orillas del Sena*, N° 36, 38 y 39 del catálogo Aubry. Al ver los estudios de juventud de Courbet, Matisse exclamó ante Hans Purrmann: “¡Mi Dios! Si se les pudiera este tipo de trabajo a los jóvenes de hoy!” Y, sin embargo, Courbet no se anuló (Purrmann, 1946).

Maïsse evocaba la ingratitud de moresas ex alumnos que estaba en el grupo de los más asidos: "Nunca sentí el más íntimo reconocimiento que me ponía furioso y me hacía sentir rabia por mi estupidéz era la idea de haber sido tan simple de espíritu como para creérmelo capaz de hacer algo con nada. Porque yo había sabido desde siempre que este diablo era realmente una nulidad" (Pach, 1938)

En el 15 de julio de 1905, Maïsse le escribía a Simon Bussy: "Las cartas de felicitades, grandes y pequeñas, son bien gratas que pequeñas que la vida que he proporcionado, aunque yo no sea demasiado viejo, las cargas que vosotros decididos a soportar con coraje todos esos sumidos a lo exigido de la ciudad en duro que produce mi ocupación me habían casi decido de abandonar la pintura para ocuparme en otra cosa, el vez me había pero lo suficientemente lucrativo como para permitirme vivir. Felizmente la vez como un cambio cambiando todavía en mi carrera de artista cuyas satisfacciones me han ayudado a me me era soportar la vida y las angustias que me ha tocado vivir. Y tengo en mente una combinación que si me era conveniente. Si no me era, causante vos os creíste las cosas te acordarías para que me digas tu consejo. Bueno, aquí va. He necesitado a un grupo de personas en un trabajo es un número saliente por venir en mi ayuda que necesito para trabajar. Necesito media y como tu sabes es ese esfuerzo voy a poner lo mejor de mi mismo. En una palabra, tengo la idea de organizar una pequeña mutual que me ayudara para que yo pueda trabajar en el campo por espacio de un año espero que eso también contribuirá a establecer a mi mujer que por ayudarme a soportar las cargas materiales ha desgastado su salud. Con 200 francos me adelantará. En pago yo daré a la mutual dos telas por mes es decir 24 francos por año. El número de asociados sería de doce personas por ejemplo, lo que le significaría a cada una pagar 200 francos. No me parece mucho! Y dado que yo no hago un cuadro en menos de diez sesiones, un cuadro más, no es ser tan exigente como vos y además es visto aquí no es una y consigo modelos a 50 centimos la hora. Tengo varias candidaturas y creo que si se concretara esta cooperación en beneficio de otro conseguiría más participantes ya que en trabajo de esta naturaleza es más fácil encontrarlo en beneficio de otro. Por otra parte, si es bien que me tengo relaciones, que vivo siempre a imagen de todo y que para mí mismo no puedo nada. No puedo decirle más a mi amigo que se sinceró. Conoce a un muchacho muy estimado con quien es lo que me ha una amistad y que quizá pueda combinarse con una o dos personas al grupo. Voy a escribirle a ver que piensa. Lo que me cae cierto al fin para proponer a mis amigos esta ayuda que necesito a través de la mutual es que creo ser conocido como un hombre incapaz de abusar de la situación. Y que no los pido exponer a los reproches que pudieran hacerles las personas a quienes ellos han interesado".

¹⁹ Uno de estos cuadros es *El camino del río*, 1903, N° 51 del Catálogo (Schneider, 1970).

²⁰ Ya somos casi demasiado oficiales. Hay que ser un poco perseguido. Cuando uno ha sido discutido, y luego admirado, hay algo que se acaba. Se quiere menos a los cuadros cuando se sabe que ellos valen algo que cuando no valen nada. Es como con los niños desdichados. (Courthion, 1912.)

²¹ Otro alon de la admiración de Matisse por Goya: "He visto la soberbia exposición de Goya." (Carta a Camoin en marzo de 1915). Se trata de la exposición de la Biblioteca Nacional de París.

En junio de 1952, Matisse volviera a decir al padre Cocteau en esta oportunidad: "Su preferencia por el Greco en relación con Velázquez, a quien encuentro demasiado perfecto, demasiado sabio. Es como un hermoso tepalcates, un hermoso mármol. Pero en el Greco hay espíritu por doquier, ¡esta en las patas del caballo de San Martín!". (Gouturier, 1962.)

Rencontre avec Matisse", *Les Nouvelles Littéraires*, 27 de junio de 1931.

En *Henri Matisse*, París: Rieder, 1934. Pierre Courthion agrega esta reflexión de Matisse, igual a la anterior con una leve variante: "Los maestros de ayer habrían hecho una pintura, si hubieran vivido hoy."

²² Los espíritus. (Courthion, 1934).

²³ Me es imposible juzgar, eso es mi lucha de mí. (Courthion, 1934.)

en el cuadro que firma, son los espectadores ¡ay! y no siempre sus contemporáneos) quienes. (Courthion, 1934)

²⁴ El plato estampado en sus obras verdaderamente esenciales en las que el espectador viene de encontrar en el ámbito de las ideas, más de lo que el creador puso en ellas. (Fels, 1920.)

Cuando una pintura está acabada es como un recién nacido, y al artista también le hace falta tiempo para comprender. Por lo tanto, como podemos esperar que un alienado comprenda lo que el artista no comprende aún. (Matisse Speaks, 1983.)

A Matisse, le escribió a su hijo Pierre: "Cuando llego a la unidad que es lo que yo estoy de mí, y que es por lo tanto interesante se me dice que se ha transformado, que se ha sublimado. No sé, no estoy en absoluto convencido. No me veo, no me encuentro enseguida en ese trabajo. El cuadro no es un espejo que refleja lo que yo he vivido pintándolo, sino que es un objeto poderoso, fuerte, expresivo y que es nuevo, tanto para mí como para cualquiera. Cuando pinto una mesa de mármol verde a la que finalmente me veo obligado a hacer, repito, no estoy completamente satisfecho. Tienen que pasar varios meses para que pueda reconocer que he creado

un objeto nuevo que bien vale lo que yo no pude hacer y que será reemplazado por otro de la misma naturaleza cuando ese que yo no pude pintar en sus apariencias haya desaparecido: eterna problemática la de lo objetivo y lo subjetivo" (Carta de 7 de junio de 1942, publicada en *First Papers in Surrealism*, Nueva York, Coordinating Council of French Relief Societies, 1942.)

Al actuar así, Matisse nos salvaba de un mundo que prevalecía en la Escuela donde se habían opusado para el Salón. Era casi una ventura revolucionaria de su parte: mostrarnos el camino del museo en una época en que el arte oficial consagrado a los peores plagios e imitaciones, y era real, a ratos, por la pintura al aire libre, parecían conjugarse para destruirnos. (Diehl, 1954.)

"Hice una copia literal de *La Caza*, de Carracci, que fue comprada por el gobierno para la Municipalidad de Ginebra. También copie el *Autunno* de Poussin, igualmente adquirida por una provincia. Trabajé seis años y medio en la copia de una gran naturaleza muerta con pescados de Chardin, y la dejé en el transcurso del trabajo (MacChesney, 1913.)

Matisse le había escrito a Lancelotti en 1896: "Tu carta tan amable me ha causado un verdadero placer, y soy feliz al agradecerla, y a la vez poder decirte que mi exposición no me ha dado solo satisfacciones platonicas: el día de la inauguración vendí una naturaleza muerta de 0.20 x 0.30 en 400 francos y hace ocho días el Estado me compró *Intérieur avec une femme leyendo vista de España* (¿tú me has visto dibujarle el ojo izquierdo y me viste crucificado es en vivo) por 800 francos. Luego, además, un encargo para el Louvre (siempre el Estado) de una copia de un cuadro de Chardin que me será pagado por lo menos 1.000 francos. Creo que le había dicho que el Estado me había comprado, ha a años seis o siete meses, a la copia de Anibal Carracci por 1.200 francos. Como ves, mi querido amigo, hay pintura que compensa" (Carta del 8 de junio de 1896, publicada en *Arts*, 13 de agosto de 1952).

¹⁷ Una copia más libre (Courthion, 1934).

¹⁸ En ciertos casos, yo volqué mi emoción, daba mi introducción personal de los cuadros. Y a estos, el gobierno francés no soñaba con comprarlos. Sólo quería una copia fotográfica. (MacChesney, 1913.)

¹⁹ "Un artista no puede dejarse afectar por la agitación exterior. No puede haber sino en sí es obvio para aquello que padece, perturba su labor (Reflexiones transcritas por Yves Brédaud, "Pase un desgraciado cuarto de hora con Matisse", *Arts*, N° 371, 13 de agosto de 1952.)

⁸ Me esforzaba en pintar estableciendo zonas de influencia que creaban reacciones y actuaban por degradaciones sucesivas. En un caso u otro, ganaba. Una vez que ponía el dominante, no podía evitar contraponerle una reacción violenta. Al tratar de hacer un pasaje sólido con manchas, yo llegaba a encontrar mi relación luminosa según las reglas señaladas. Volvía irresistiblemente a rechazar el todo. Como yo partía de la luz blanca, eso ensombrecía el resto y no podía evitar bajar mis colores. ¿Se era el colmo? Porque, incluso cuando yo trabajaba en el Louvre, trabajaba con una gran libertad, pero no su vida. Sobre todo que no podía contener mi albor y sentía que cada vez era mayor la tentación de tenerlo en cuenta. Cress, que asistía a ese proceso en que los esfuerzos eran vanos y al ver que al final yo llegaba a contrastes tan intensos como los dominantes, me aconsejó que no persistiera en el Neocompressionismo. En efecto, algunos meses después, pintando ante un paisaje arrebatador, yo no buscaba otra cosa que hacer cantar a mis colores, sin tener en cuenta reglas ni prohibiciones. A partir de esa época, compuse mi dibujo de manera de poder entrar directamente en el arabesco a través del color. (Diehl, 1954.)

⁹ Matisse escribía a Charles Camoin en 1914: "Mi trabajo continúa. He elaborado bastante mi cuadro. Está más sólido que cuando tú lo viste. Me hizo reflexionar mucho por las almidures que tiene con mi segundo Serrat. Creí me presto féñon. Yo llevaba hechas varias reflexiones que me parecían importantes y que luego fueron sustituidas por otras, sin que llegara la luz que esperaba, y no me creo salvado tan fácilmente como lo creía hace diez años, por ejemplo! Sin embargo, se avanza un poco. Ahora, se hace lo que sé. Sé que Serrat está en contacto de un romantico, y que yo soy un romantico pero con una buena parte de científico, de vacuonista, lo que hace que se salga de la lucha algunas veces victorioso pero solo cado. El vacuonista sale de lo de Bernheim con un nuevo Serrat. Una replica del panel que viste en casa, pero mas fuerte, mas preciso y mas colocado. Además en la zona superior e inferior de cuadros hay una banda azul oscura pintada de violeta que sirve de encuadre o mas precisamente de contraste. Creo que es el término exacto. Es el secreto de los cuadros de Serrat. Es lo que los clásicos ubicaban en primeros planos. Es un pequeño cuadro muy hermoso y extremadamente colocado, el más colocado de los Serrat. Está en la pared pintada de rojo que me habían prestado y es el cual creo que te hablé antes, con ellos una foto de un Delacroix (*La lucha del angel y de Jacob*, de Saint-Sulpice) composición que me gusta mucho por lo vital, mis dibujos de Cézanne y una composición tan perfecta el lograda. Mis reflexiones van de los unos a los otros y Serrat se manifiesta. Margarita prefiere a Delacroix. Lo encuentro más importante porque representa la vida del espíritu. Su composición está más creada con toda clase de pases, mientras que Serrat utiliza la materia organizada científicamente, y reproduce y nos presenta objetos elaborados por medios científicos, que preceden antes que a signos que vengan del sentimiento. El resultado es un

positivismo con una estabilidad un poco muerte originada en su composición, que no es el resultado de una creación espiritual, sino de una juxtaposición de objetos. Hay que tranquilizar esta balanza para sentir la luz coloreada y dulce, para el noble placer. La imaginación de Delacroix dedicada a un tema, queda en lo anecdótico, es una lastima. Eso es á en función de las cualidades de su espíritu ya que Rembrandt en las mismas condiciones enriquece. Palabra que no puedo emplear ante un cuadro de Delacroix. Es curioso, pero me encuentro un poco contrariado. Estoy contento con mi cuadro que se produce en medio de estos conflictos espirituales. ¿Es deo-dal o regresa de mí padre? Quién sabe! (Matisse-Cannon, 1971).

¹² "Hebo una ruptura con los antiguos procedimientos. Este cambio se debía a otra concepción, a la necesidad de decir otra cosa. Es un arte que se encaminó mediante otro plan."

¹³ "Para que Gauguin pueda ser colocado en *les fauves* le falta una construcción de espacio en función del color que el emplea como expresión del sentimiento. Tome una escena típica de Gauguin en un bariato — es a todo la choza, la noche, el hijo, el padre — me siento preso de la melancolía que he habido sentido ante sus cuadros, pero no respire mejor por eso. Afortunado (Dulhan, 1949.)

No vi nunca a Gauguin. Haba asistido a su teoría ya aceptada, y a que yo era un discípulo de las galerías de Louvre y había tomado conciencia de la complejidad del problema que tenía que desentrañar, en relación con uno mismo, y tenía miedo de las doctrinas que son como palabras pasajeras. No estaba lejos, en esa época, de pensar como Rodin, que decía: "Gauguin es la carnosidad!" Cuando mis estudios me lo permitían volvía a ver de donde provenía la teoría de Gauguin. Hubiera podido agregarle a su teoría de Gauguin, la de Signac en cuanto a contrastes, a reacciones simultáneas de colores y a la relación de su luminosidad. Todo está en potencia en Delacroix, en Piero della Francesca, en una palabra, en la tradición europea y en parte en la tradición oriental (Escholier, 1956). La base del trabajo de Gauguin y la de mi trabajo no son las mismas. (Howe, 1949.)"

También sobre Gauguin y a propósito de la afirmación de Delacroix según la cual el contorno da el gran estilo (ya que haciendo primero una recta, una se está más cerca de la verdad, pero es mejor si graciaza) Matisse le escribía Cannon (2 de mayo de 1918): "¿No te parece que es ver las cosas un poco superficialmente y que se puede hacer un contorno y un sombreado de gran estilo y una media tinta que sea un gran estilo? ¿Cuál ha sido el más grande estilo, el de Gauguin o el de Corot? Yo creo que el estilo viene del orden y de la elevación espiritual del artista. Que ese orden sea adquirido o desarrollado, o bien instintivo, podría ser el caso de Corot. Y ese contorno de que habla Delacroix puede ser la consecuencia del orden. Pero si es el resultado de un puritismo, no da más que una media tinta

Dicho esto sin pretensiones, (Matisse-Cannoin, 1971). Yo quería un arte de expresión y equiva encías, en el fondo, antes que los Neoimpresionistas, Gauguin era el más indicado para hacerme dar un paso en el sentido que yo buscaba."

"Yo conocía a Derain por haberlo encontrado en la calle Eugene Carrière, donde trabajaba y yo seguía atentamente el trabajo suyo, escuchando de este joven artista tan dotado. Yo estaba un día en la galería Bernheim, de la calle La Fayette, en una exposición Van Gogh. Lo vi a Derain con un joven de talla gigantesca que con voz autoritaria gritaba su entusiasmo. Decía: ¡Ves, hay que pintar con cobaltos puros, bermellones puros, Verones puros...! Creo que Derain le tenía un poco de miedo. Pero le admiraba su entusiasmo y su calor. Se acercó a él y me presentó a Vlaminck, Derain me encargó que intercediera ante sus padres para convencerlos de que la pintura era una ocupación respetable, en oposición a lo que en su momento pensaba. Para darle más responsabilidad e importancia a la visita debía ir acompañado por una mujer. A decir verdad, la pintura tanto de Derain como de Vlaminck no despertaban mi admiración, ya que eran bastante parecidas a las búsquedas que yo también emprendía. Pero me comencé a ver que hombres tan jóvenes sentían hondamente convicciones similares a las mías... [] Estuve dos o tres veces en Chatou para ver a Derain, que un día me llevó a casa de su amigo Vlaminck, vestía sobre los colores completamente puros, el bermejo absolutamente bermellón. Lo que me obligaba a trabajar el resto del cuadro con un gran sentido de unidad (el empleo de colores puros, no sólo en lo exterior [del Fovismo], pero sino se da en el momento en que nos colocamos del todo lejos de los colores de imitación. Con los colores puros obtenemos reacciones más vívidas —reacciones simultáneas más evidentes—; y contaba también la luminosidad en los colores (Duthuit, 1949)." Sobre el problema de los colores de imitación, Matisse le decía a Pierre Courtaux, "Cuando pongo un verde no significa ficción, y cuando pongo un azul no quiere decir cielo" (Courtaux, 1942) y Hans Perrenmann cuenta ("Über Matisse y Matisse" Herk, 1946) que algunos autores a pesar de lo que Matisse la pregunta sobre que sombrero y que tipo de ropa llevaba la modelo de *La mujer con sombrero*, (1905, colección Walter Hass) para hacer posible semejante riqueza de colores Matisse respondió sencillamente: "Evidentemente negros."

"Ya que tengo una forma local, una pueria por ejemplo, tendré que colorarla negros o un tono cálido. Me encuentro con la obligación de emplear un bermellón, un cobaltito rojo, verde y azul altaíza para crear la equivalencia del espectro. Estas tres notas actúan por otra parte una sobre otra y crean matices que los tonos puros no poseen. Hacen falta colores lo suficientemente energicos como para reemplazar —por su acción de contraste— a los colores que faltan en nuestra paleta (Duthuit 1949)

* Mucho después, mostraba a André Verdet sus grandes composiciones de papeles recortados y decía: "Para llegar a la simplicidad de estas *Banistas* que usted ve en el límite del *faubou*, hace falta mucho análisis, invención y amor. Hay que ser ciego de ellas, hay que meterse en ellas. Yo dije ya una vez: Cuando la síntesis es inmediata, resulta esquemática, sin necesidad y la expresión se empobrece" (Verdet, 1952).

¹ De vuelta de un viaje, hecha a Puteaux, durante la cual tuvo ocasión de ver y llegó a admirar la escultura de Duccamp. Véase: *El cobabo* (es un proyecto, tanto son una manera un creciente intelectualismo en el campo artístico. Su interioridad le contrapone a *Le Coup de dix*). (Se trata del poema de S. Mallarmé "*Le coup de dix*" por sus rasgos a la *Hasard*, publicado por primera vez en la revista *Cosmopolis*, en 1897). Matisse respondió: "Mallarmé podía permitirse semejantes cosas (Pach, 1938). Para mí, la sensación nace primero, luego viene la idea. Veo un ramillete de flores, me gusta, hago algo. Si los colores conciben una idea para preguntarse en seguida: ¿Qué sensación produce eso? Bueno, ese proceso simplemente, no lo concibo (Howe, 1949). Al partir ya del contacto directo con la naturaleza, no he querido encerrarme en una escuela tan estricta cuyas leyes me hubieran impedido volver, como André, a ganar fuerzas y salud tocando la tierra". Cuando estoy en relación directa con mis sensaciones de la naturaleza me obligo a tomar distancia para comprender mejor lo que siento. La experiencia me ha dado siempre la razón" (Escholer, 1956). Durante toda mi vida me he guiado más por lo que he hecho que por lo que he pensado. (Gontier, 1962.)

² Matisse le escribía a Camoin el 10 de abril de 1918: "Alf, cuando enormemente durante toda la jornada y lo hago con entusiasmo. Sé que eso es lo sólido y seguro. No puedo hacer política como desgraciadamente casi todo el mundo lo hace: entorpeces, en la persecución, la acción saltar las enses, fides y sensibiles. Trabajos forzados son los nuestros sin las certezas que permiten dormir tranquilos. Hace falta cada día pensar a lo largo de la jornada para aceptar la responsabilidad que tranquiliza la conciencia" (Matisse Camoin, 1971). Los acontecimientos políticos son temporales, pasan. El arte vive una vida eterna. No creo en el arte de propaganda. No le es necesario al artista asociarse a la lucha de clases o a la de interpretación" (*Matisse speaks*, 1955). Trato de mantenerme alejado de la política en la medida de lo posible. El artista actualista es o suficientemente importante como para que se oculte al arte y su integridad. Lo sé. Defecto a prueba en 1918. Las revoluciones parecen a veces serlo, pero a pesar de todo hay que mantenerse en aliso no a la de la política. Se parecen tener las libertades, pero el artista no tiene derecho a perder el precioso tiempo de que dispone para expresarse" (Bridart, 1952). Matisse dice al comentar ante el padre Camoin esta respuesta dada a Yves Bréguet: "La pintura es algo muy difícil y muy complejo como para que no se le consagre todo

el tiempo. Si un pintor que, e, además, hace el polluca, no podrá sino seguir sus sentimientos, y no valdrá de nada, o bien seguirá simplemente el sentimiento de otros...".

Cuando Seurat le preguntó por qué iba a votar Matisse contestó: "Por el de mas avanzada porque hay suficiente gente que actúa en la zaga. Entonces, hay que estar con los que actúan adelante. Pero con todo yo no he votado jamás" (Couturier, 1962).

⁶⁰"[La sensación de la profundidad sin la ayuda de la perspectiva tradicional] es el aporte de la "generación" (Couturier, 1942). "Abandonamos el modelo, y la perspectiva, etcétera. Dejamos de lado las influencias y los medios adquiridos. Nos remitimos al color. El color nos permitía concretar nuestra emoción, sin medios de construcción reemplazados. Es un momento de nosotros mismos que no alteraba ningún recuerdo. Nosotros teníamos detrás una época totalmente e hicimos lo que estábamos obligados a hacer" (Duthuit, 1949).

⁶¹ "El Fauvismo es algo valiente, que no puede ni debe anquilosarse. Es la parte viviente de los maestros, de los coloristas sobre todo. Es el calor de la sangre que corrió por sus venas lo que nosotros queremos volver a encontrar: no imitándolos de rodillas, sino colocándonos en las mismas condiciones de ellos ante la naturaleza y su misterio, no necesitábamos los mismos certiduos que ellos usaron. La llama de sus obras alcanzaba. Sobre todo para aquellos que habían experimentado como supremo placer la emoción de la naturaleza y, en segundo lugar, el lenguaje. Dos cosas que sintieron los jóvenes, se confundieron, así como se puede amar a dos mujeres distintas individualmente. Cuando el desarrollo del artista se completó, esas dos cosas se confundieron en él (Duthuit, 1949).

⁶² Matisse tenía que elegir, de entre sus obras, un cuadro destinado a la colección de la Galería Nacional del Canadá y pensando que ese cuadro no debía contener nada que "podría escandalizar" ya que además era el primer cuadro adquirido por dicho Museo: eligió una odalisca de 1926, *Desnuda sobre diván amarillo*, aclarando: "Es exactamente lo que hace falta, algo simple" (Relatado por Donald W. Bachman, "Interview in Montparnasse Canadian Art", vol. VII, N° 2, diciembre 1950).

⁶³ Estábamos entonces (durante el verano de 1905, en Collioure con Derain) ante la naturaleza como chicos y debíamos hablar a nuestro temperamento, con el riesgo de poner de manera seduciente cuando uno se acerca de la naturaleza en sí. Esopulsaba todo por principio, trabajaba como sentía, sólo por el color (Diehl, 1954).

⁶⁴ Matisse le explicó al padre Couturier que "la visión de la realidad inmediata, mueras, es mucho mas pobre que la realidad total que conoce

mos, después de muchos años." La primera vez que vi el desierto, no vi nada porque sentía la obsesión de las ideas de mi infancia. Es como el Cristo de Tassot. Lo represento en Arabia porque vi a los árabes en Palestina. Pero ni eso era nada, ni era Cristo. Cristo es el que todos los siglos han hecho, y sin embargo, en la realidad Cristo ha tenido ser escarabe que vio Tassot, pero eso no es nada. (Gonturier, 1962.)

"De donde viene el elemento de sus cuadros en los que hay ventanas abiertas?", se le preguntó en 1942. "Probablemente porque para mí el espacio es el mismo desde el horizonte hasta el interior de mi taller, y porque el barco que pasa vive en el mismo espacio que los objetos tan laterales que me rodean y porque la pared de la ventana no crea dos mundos diferentes" (En revista crítica citada en Schneider, 1970.) Matisse también, ha escrito: "Si puedo reunir en mi cuarto lo que es exterior, por ejemplo, el mar, y lo que es interior, es porque la atmósfera del paisaje y la de mi habitación no son sino una. No tengo que acercar el interior al exterior, ya que los dos están reunidos en mi sensación. Puedo asociar el sillón que está cerca de mí en el taller con la nube del cielo, con el suave movimiento de la palmera al borde del mar sin hacer esfuerzo alguno para diferenciar las zonas, sin disociar los diferentes elementos de mi motivo que no son sino uno en mi espíritu." (Nota de Matisse citada por Georges Didi-Hubert en *Le feu des signes*, Canebra, Skira, 1962.)

"A Clara MacChesney que le preguntaba: "Pero ¿qué se hace si no se siente una emoción?" En ese caso no se pinta. Cuando llegué aquí esta mañana para trabajar, no sentí ninguna emoción, entonces me fui a cabalgar. A la vuelta sentí la necesidad de pintar, porque había sentido la emoción deseable". (MacChesney, 1943.)

"Esta tela no es el drama entre usted y la naturaleza, eso que usted eligió para pintar? Esta naturaleza muerta que usted ha pintado aquí, yo sé cómo solucionarla: esos verdes, esos rosas, esas formas. Hay delictezas que me seducen. Pero ¿de qué sirve decirle a usted como lo haría yo? La siento de una manera, usted la siente de otra. Cuando le pinte no tiene que tener ninguna idea preconcebida, debe pintar en ella como en una selva virgen, debe pintar en comunión con la naturaleza con esta naturaleza. En el momento de pintar no debe usted pensar en ningún otro artista, ni en ningún espectador, los otros no deben existir para usted. Solo usted y la naturaleza. Así es como el artista. Usted llegará con los colores a la calidad que no es superficial, a esa atmósfera — como explicarle — igual que en la música donde distintas notas hacen un acorde." (Dedley, 1934.)

Joven con vestido amarillo (Museo de Arte de Baltimore, Colección Corre.)

"Me ire hacia las islas, para observar bajo los trópicos la noche y la luz de alba, que tienen, sin duda, otra densidad" (Ibíd., 1929). "Como siempre me subyugó la luz que envolvía a los temas que yo elegía, a menudo me preguntaba cómo serían las calidades particulares de esa luz en las Antipodas" (Escholier, 1956). "La estada en Iahia me dio mucho. Le dio enormes ganas de conocer la luz del otro lado del Ecuador, de tomar contacto con otros ambientes, penetrar en las cosas. Cada luz ofrece su armonía particular, su otro ambiente. La luminosidad del Pacífico y de las islas es una copa de oro profundo en la que uno se sume. Me acuerdo de que al principio cuando llegué, fue decepcionante y después, poco a poco, hermoso... ¡era hermoso! Las copas de los altos cocoteros, movidas por los vientos, daban producción una suave música. El ruido de las copas se destacaba sobre el estruendo onipresente de las olas del mar, olas que se rompían en los arrecifes que rodeaban la isla. Me bañaba en una laguna junto al mar. Nadaba a rededor de corales a los que se agregaban las tonandades de los peces. Hundía la cabeza en el agua, transparentemente y era en colores, tenía mis ojos abiertos... luego bruscamente salía a la superficie y todo era un conjunto armónico. Los contrastes..." (Verdet, 1952). "La luminosidad del Pacífico tiene la particularidad de poseer una calidad embriagante para el espíritu, comparable a la que produce el fondo de una copa de oro cuando el ojo se sumerge en ella" (Gautrand-Méhl, 1967). "Siempre sentí la seducción de la luz y su poesía y quería ver sus caracteres al sur del ecuador. Esa luz es de oro, la nuestra es de plata" (Escholier, 1956). Aragón recogió de Matisse las siguientes descripciones: "Los elegantes cocoteros de cabezuelas al viento, susurrantes, para los aires soplan inintermitentemente, acompañan el murmullo del agua del mar libre contra el arrecife, tranquila. El agua de la laguna es lila verdoso, jade, coloreada por un fondo no profundo, variacidos corales con gran variedad de colores y matices, con tonos tiernos, pasteles, recorridos y atravesados por cardumenes azules, amarillos, rayados, de una materia comparable al esmalte. El conjunto oscuro, pálido, de los cruces de mar, castañetes y langostinos... Esa laguna permite al nadador, pintor en vacaciones, analizar la particularidad de la luz del paisaje, bajo el agua y sobre ella, impresiones sucesivas si se hunde la cabeza y se la saca súbitamente a la superficie, y permite buscar la relación del oro pálido de la luz con el verde de las aguas..." (Notas de Matisse publicadas por Aragón en *Henri Matisse* [novela], París, Gallimard, 1971).

"Era un diferente que me hicieron, falta tres meses para asimilar dicha relación" (Ibíd.em).

"Simon Bussy recuerda que, en la época en que eran estudiantes, Matisse tenía por costumbre colocar una nota a otra de sus estatuillas incisas en el centro del taller y luego les decía a sus compañeros: "¡Miren como ilumina la pieza!" (citado por Lawrence Cowling, *Matisse: the harmony of light*, catálogo de la exposición Henri Matisse: 64 paintings, Nueva York, Museum of Modern Art, 1968). También se puede agregar esta nota de

1946: "Desde hace mucho tiempo tengo conciencia de expresarme por la luz y bien en la luz que me parece como un bloque de cristal en el cual ocurre algo, solo después de largo tiempo de haber gozado de la luz del sol interior expresarme a través de la luz del espíritu. Al fin no tiempo llegue a grandes simplificaciones y me dije de lo que me escribía cuando años atrás Maurice Denis: "No olvide usted que la pintura es ante todo un arte de mutación. Subyugado por la luz que tanto buscaba, me evadía en espíritu del pequeño espacio que envolvía mi motivo y con la conciencia de que un espacio similar, crecía, es suficiente a los pintores clásicos que la sustitución de escante que estaba en el fondo del motivo del cuadro para sentir. Librenos en espíritu, por sobre mí y por sobre el motivo, por sobre el taller y la casa incluso, un espacio así como en el cual como los peces en el mar, yo no sintiera las paredes. Algunas veces valores y diferencias del negro al blanco se aligeran y las Partes oscuras no son ya profundas como eran. La pintura se luce crece, muchísimo crece. Al mismo tiempo, pues, en que se extendía mi espacio pictórico me preguntaba cuando al viajar por una zona localidad de la luz de los trópicos. Fue para verla que vine a Tahití, ¿la luz? Al principio me había corrido por la primera escala, cerca de Panamá, las islas Cook, que acababan de ser "establecidas" por una bananera alemana. Pero ningún barco iba a las Galápagos y tuve que ir a Lontu, primera escala del barco *MM*. Lo único que me interesaba era la luz. No pensaba en Gauguin. Y cuando me encontré en una esquina ante una casa y sus habitantes vestidos con ropas típicas, con rapidez aleje como a cosa vieja eso que no me gustaba nada más que en pintura — y pintura, por Gauguin. Para conocer nuestra luz había que estimarla por comparación. Ya, a la Tahití. La reconocí en mi camino la luz cristalina de Nueva York (mi primera escala). Esa luz se agregó a la del Pacífico. Las diferentes luces que gusto me hacen en esas exigencias para un agnate a luz espiritual de que hablo, nada de todas las luces que yo he absorbido" (Nota de Maurice, publicada por Aragón, 1971). Por eso Niza lo tiene a usted le pregunto por radio un periodista en 1912: "Porque para pintar mis cuadros necesito quedarme bajo la misma impresión por espacio de varios días consecutivos y no lo puedo hacer sino en la atmósfera de la Costa Azul" (Entrevista radioromana de 1912, citada en Barr, 1951, pag. 102). Las regiones del Norte sobre todo París, una vez que han despertado el espíritu del artista por el amor a su vida y la belleza de los museos, no ofrecen un clima variable como para trabajar allí, como es lo que hay que tener. Además la riqueza y cantidad pictórica en la luz de Niza, sobre todo en el precioso mes de enero, me parece una compensación para el espíritu de un artista plástico." (Continuación de la primera entrevista radioromana de 1912, citada por Schreiner, 1970). Aquí en Niza, la luz tiene el papel protagonista, el color viene después, claro que es con color que se traduce esa luz, pero, ante todo, hay que sentir la luz, hay que tener la cuenta de uno, y llegar a ella aun con medios pictóricos, pero ¿qué importa. Lo único que cuenta es el resultado. Estuve un año en Caréga, y

fue allí donde comencé a conocer el Mediterráneo, allí estaba encogido todo, brilla, todo es color, todo es luminosidad" (Marchand, 1947) "Y fue en Apaccio donde tuve un gran deslumbramiento por el Sur que no conocía aún." (Escholier, 1956)

⁶¹ Se parece reemplazar naturalmente el color variado por el negro y el blanco; en todo caso, no luchar con la naturaleza para conseguir la luz: hay que buscar en equilibrio, trabajar sobre líneas paralelas, y que algunos cosas muertas. De otra manera habría que tratar de poner el sol detrás de la tela. El cuadro tiene que tener un poder de generación luminosa. Este poder se comprueba cuando la composición dibujada en la sombra conserva su luminosidad y frente a sí, resiste su brillo. (Dunin, 1949)

⁶² De vuelta de Talif, Matisse le escribió a Bonnard: "Buena estufa, buen descanso. Vi toda clase de cosas. Ya le contaré. Vi 20 citas en una 'isla de coral', luz pura, aire puro, color puro: diamante, zafiro, esmeralda, turquesa. Peces maravillosos. No hice absolutamente nada, salvo algunas fotos." (Matisse-Bonnard, 1970.)

⁶³ Quise traer de mi corta estada en la montaña suiza (1901), pinturas pequeñas de imágenes simples. No creo que a los pintores les convenga la montaña como tema. La diferencia de escala impide todo contacto íntimo. Y por eso creo que unas semanas en la montaña son algo muy reparador pero como reposo absoluto. (Escholier, 1956.)

Matisse escribió a Camoin, el 25 de marzo de 1918: "Trabajo todo este tiempo, al sol, desde las diez de la mañana hasta el mediodía. Luego, durante el resto de la jornada me siento agotado. Voy a cambiar mis horas: desde mañana comienzo a las seis y media o siete. Puedo trabajar por espacio de dos horas. Los olivares están hermosos a esa hora, el mediodía es maravilloso pero asusta, he encontrado que Cézanne lo ha mostrado en sus pinturas: poco o nulo su negro, que es insostenible. Hago ahora una susla bajo un olivo, y veo todo de un color y una dulzura enternecedores. Creo que es un paraíso, que no hay derecho a estar ahí, y sin embargo soy pintor. ¡Ah! ¡Qué hermosa región, Niza! ¡Qué luminosidad, negra y blanca a pesar de su brillantez! No sé por qué siempre la asocio con la de Turca (puede ser que se escriba con dos). La luz de Turca es quizá más dorada, en tanto que esta es plateada. Incluso los objetos que ella toca son muy coloreados, los verdes por ejemplo. A menudo cuando busqué cosas me devolvieron los sesos. Después de haber escrito esto, puse mis ojos alrededor de esta pieza donde tengo colgando una parte de mis trabajos, y a veces creo haber hecho algo, pero no sé, ¿lo sé, la seguridad?" (Matisse-Camoin, 1971.) Sobre Talif se leen también estas líneas de Matisse transcritas por L. Aragón: "El pecho oprimido por la gran emoción que provoca la soledad de ese ambiente (a pesar de la luz intensa, sabrosa como la de Turca)

comparable a la emoción que causa la gran nave de una catedral gótica (Amiens) donde el rumor de las aguas de la laguna junto al mar se á reemplazado por la música del órgano" (Aragon, 1971).

¹⁰ Dorothy Dudley le pidió que precisara su opinión cuando aseguraba que no podría encontrar lugar más avanzado al pintor que Nueva York. Matisse respondió: "¿Por qué no? La luz de Nueva York es excepcionalmente hermosa, y además esas torres, esas moles que se elevan por encima, esa luminosidad como de cristales. Ahí sí, la luz de La Rivera es también hermosa, pero distinta. La atmósfera de Nueva York es tan seca, tan cristalina como ninguna otra" (Dudley, 1934). Matisse decía a André Masson en 1933: "Usted comprende a cambio vea a Estados Unidos, por que un día tendrá pintores. No es posible que semejante país, con espectáculos visuales tan deslumbrantes, no tenga pintor algún día" (Pensamientos recogidos por A. Masson en sus *Entretiens avec Georges Charbonnet*. París, Juillard, 1958). Louis Aragon era finalmente "Niza" "por que Niza: En naziarte me creas un medio cristalino para el espíritu. Esa rareza recorre su luz en todas las partes del mundo, en Nueva York, en Occidente, en Niza. Si hubiese pintado en el Norte, como hace treinta años, mi pintura habría sido diferente, habría hecho brumas, gases, degradaciones de color por perspectiva. Mientras que en Nueva York los pintores dicen: no se puede pintar aquí con este cielo de zinc. En calidad es admirable. Todo se transforma en algo claro, cristalino, preciso. Limpido. Niza, en ese sentido, me ha ayudado mucho. Comprendiendo, lo que yo pinto son objetos pesados con medios plásticos, se cierran los ojos, los veo mejor que con los ojos abiertos. Los veo rasgados de sus pequeños accidentes, y eso es lo que pinto" (Aragon, 1971).

"Pero usted sabe, un pintor, particularmente francés, debe ser muy prudente. Un francés debe casi siempre detestarse. Me preguntaron tantas preguntas por ella. Por ejemplo me preguntaban si los pintores norteamericanos no deberían quedarse en su país. Yo les dije que Nueva York debería inspirarles, que a mí me gustaba su país. Pero tal vez Nueva York me gustaba porque para mí era una novedad, y yo un visitante. Después de todo, viajar es muy educativo. Además, los pintores franceses tratan de encontrar a ver pintar a clásica. Los pintores norteamericanos tendrán en realidad necesidad de ir a París por su parte al educativo. Sin embargo, los periodistas dijeron que Matisse consideraba que los norteamericanos de aunar penaban en su país. "Por qué hicieron eso?" "En vuestro país se vive en un estado de precipitación incesante, y para el arte es necesario el ocio. Ya vea, ahí. Ustedes tienen verdaderos artistas, muy dotados" (Dudley, 1934).

¹¹ Dorothy Dudley le preguntó si en realidad Albert C. Barnes tenía un "op" sensible. Matisse contestó: "Ciertamente, si no como hubiera hecho

su colección? Usted sabe, tiene trescientos cuarenta Renoirs, y más que nadie en el mundo, ochenta Cézannes, muy importantes; varios Seurats, trabajos raros y un maravilloso Greco" (Dudley, 1934)

⁶⁷ El premio Carnegie le había sido concedido a Matisse en 1927.

⁶⁸ Los estudiantes que hacían copias de los maestros del Louvre, casi todos alumnos de Mottin, eran defendidos ante la comisión de copistas por Roger Marx, que formaba parte de ella. Si no hubiera sido por Roger Marx, ninguna copia habría sido adquirida, ya que la comisión solo aceptaba copias facsimilares, a menudo ejecutadas por ignorantes. (Escholier, 1936.)

⁶⁹ En 1895 Matisse fue por primera vez a Biotana con Wery. Volvió en 1896: "Trabaja en Belle-Ile, en la costa salvaje, la de Monte. Después trabajo en Finisterre, en Beuzec-Cap-Sizun y me separé de Wery porque ya buscábamos caminos diferentes. (Escholier, 1936.)

⁷⁰ Hoy en la colección de Mme. Cachin-Signac, París.

⁷¹ Desde Tanger Matisse escribe a Camoin el 10 de marzo de 1912: "Gozo años del tiempo y de la luminosa vegetación. Me he puesto a trabajar y no estoy completamente descontento, aunque es difícil, la luz es dulce, y muy distinta de la del Mediterráneo". (Matisse-Camoin, 1971.)

⁷² De vuelta de Marruecos pintó, y de manera notable el *Retrato de Mme. Matisse* (Museo del Hermitage, Leningrado) y le escribió a Camoin: "En este momento estoy cansado y quisiera sacarme de encima toda preocupación. Trabaja sin embargo, pocas cosas este verano pero continúo mi cuadro grande, *Los huertos*, *El retrato de mi mujer*, y también mi *Baquet de fleurs*. En cuanto a mi gran cuadro de Tanger [*Los marroquíes*] que Matisse terminó en 1916] no lo he comenzado aún. La dimensión de la tela que he preparado no coincide con la representación que ahora tengo en la cabeza. Creo haber dado un paso falso, pero siempre es duro". De otra carta de Matisse a Camoin: "La verdad es que la pintura es una cosa decepcionante. Por suerte mi cuadro [*El retrato de mi mujer*] ha tenido cierto éxito entre la gente de avanzados. Pero no me satisface nada, es el comienzo de un esfuerzo bien doloroso". (Matisse-Camoin, 1971.)

A propósito de otro cuadro: *Las colubinas* (Nueva York, Museo de Arte Moderno) pintado en la misma época y de acuerdo con la misma estética que *Los marroquíes*, Matisse declaró: "Se trata de una composición donde los objetos no se tocan, pero que sin embargo participan de una misma mundicia. En esta obra empleé el negro como color de luz y no como color de oscuridad" (*Reflexiones*, 1951).

⁴ Matisse le escribía a Camon el 22 de noviembre de 1915 "Recomienzo otra tela del mismo tamaño. Es un retendo de Marruecos, la terraza del pequeño café con los no gazarres conversando hacia la caída del día" Y el 16 de enero de 1916 "Te regalo la cabeza transformada desde hace un mes con un cuadro de Marruecos que estoy pintando en este momento (2.80 x 1.80). Es la terraza del café de la Casbah que tú recordaras. Espero salir del problema, pero ¡qué trabajo!" (Matisse-Camon, 1971).

⁵ Fue en realidad en 1907 que se abrió la escuela en que Matisse enseñó "Hans Purrmann y Bruce me padieron a través de Mme. Michel Stern que los aconsejaba, les pedí que trabajaran en grupo de manera de no ocasionar más de un solo desplazamiento. Otros, los noruegos Revold, Sorensen, Granwald, Dardel se les agregaron y debieron alojarse en la casa del antiguo Convento de los Pájaros, en la calle de Sevres. Hacían como nacimientos. Acabaron. Refinaron toda la composición con pormenores, pues me comprometí con promesas y a ellos se me excitaba. Los seguí (en 1908) el taller creó en Purrmann y Bruce tuvieron que trasladarlo al antiguo Convento del Sagrado Corazón, en el Boulevard de los Inválidos" (Scholze, 1976).

⁶ Se trata de la *Lista desde la ventana* (1912, N.º 116 a del catálogo de Schneider, 1970). Pero Morosov, como sabemos, no compró marroquíes, que Matisse vendió solo en 1911 a Samuel Marx, quien lo donó poco tiempo después al Museo de Arte Moderno de N. York, la tela a la que se hace alusión es en verdad *Zaith en la terraza* (1912, N.º 116 b del catálogo de Schneider, 1970), que constituye en *Lista desde la ventana* y *La puerta de la Casbah* el "tríplico marroquí". Los cuadros de los dos coleccionistas rusos hoy están repartidos entre el Museo de Bellas Artes de Pichikm en Moscú y el Ermitage de Leningrado.

Creo recordar que fue Braque quien hizo el primer cuadro cubista. Trajo del Sur un paisaje mediterráneo que representaba un pueblo sobre la costa y sus edificios altos. Para destacar los techos, que por ser a muchos cosa natural en un paisaje, para destacarlos en el conjunto del paisaje y al mismo tiempo de su forma y de la humanidad a la cual ellos sustentan, continuó el dibujo de los signos que representaban los techos hasta el punto en que, de un extremo al otro. Realmente ese cuadro constituye el origen del cubismo. Lo consideraba a nosotros como algo novedoso y alrededor de él hubo muchas discusiones. En la misma época, en el taller de Braque, en el Rue d'Osseville una tela de grandes dimensiones que había sido comenzada en el mismo estilo y que representaba a una mujer sentada (*El estudio against Gertrude Stein*, 1915). Louis Vauxcelles en su preface, en el catálogo de la Exposición de "Les Fauves" el taller de Gustave Moreau" (París, noviembre de 1904), atribuye a Matisse la paternidad del término "cubismo", Matisse había debido a Vauxcelles luego de una visita al Salón de Otoño de 1908. "Braque acaba de enviar un cuadro hecho de

cubitos". Y agrega Vauxce les "para hacerse entender mejor, ya que yo estaba meditando el arte [...] toma un trozo de papel y dibuja en tres segundos dos áreas ascendentes y convergentes entre las cuales estaban los cubros precipitados, que representaban un *Passage de l'esquisse* de Georges Braque quien por otro lado retiró el trabajo del Grand Palais la víspera de la inauguración".

⁶⁶ "Creo en la posibilidad de un arte en común. Los efectos de los otros se multiplican sobre los propios. Si trabajar es quitarse de encima algunas escorias de la tradición, cuanto más obreros, más rápido irá" (Idem, 1929). Matisse le confió Christian Zervos reflexiones aportadas por Zervos en "Notes sur la formation et développement de l'œuvre de Henri Matisse", *Cahiers d'Art* (1931, No. 56) que sonaba con hacer de la pintura una cosa colectiva y convocar a todos los pintores sus esfuerzos para colaborar en el avance del problema pictórico". Y a André Verdet, que le preguntó "¿Cree usted lo, en el futuro, en la obra de arte colectiva?", Matisse respondió "Sí, creo en la obra de arte colectiva para ciertos temas, ciertas líneas, cosas con las que nada, una disciplina. Que se de la iniciativa a alguien. Otros lo seguirán, aportando su contribución personal, se tienen respeto por el espíritu que los guía. Y permanecerán libremente sujetos a una dirección conservando su envidia al propio" (Verdet, 1952). Conviene recordar también estas ideas de Matisse de 1933 expuestas a Gide de vuelta de la crisis: "Si no hay que creer que los pintores están contra la obra colectiva. Por ejemplo yo no tendría necesidad de dinero, por pan y queso, estaría dispuesto a hacer todos los frescos que quisieran, pero atención! no tendría que hacerme plata, marfillos y haces todo el día" (Compilados por André Masson, 1958). André Léonard le preguntó "¿Cree usted en el arte para el pueblo del momento? ¿O más bien en la libertad del individuo?" "Arte para el pueblo? Ciertamente si por pueblo se entiende a espíritus jóvenes que no están amparados en un arte tradicional. Tengo más confianza en aquellos que están avidos de aprender porque no han capacitado a cargar su espíritu. Prefiero a los jóvenes ignorantes que a los que tienen las cabezas pesadas de verdades antiguas. Estoy por la libertad de individuo. Un niño un buen guía no tiene que ser impuesto desde fuera. Puede participar de una corriente, pero debe también responder a una exigencia íntima" (Léonard, 1951).

⁷⁰ Se discutía sobre un trabajo de un pintor cubista que consistía en una simultaneidad entre un cuadro y otros fragmentos de una historia que se desarrollaba en tiempos y lugares diferentes. Matisse dijo: "Yo a eso lo llamo modernismo". Si este concepto viera su tema con suficiente claridad y fuerza, transformaría su visión de tal manera, que el espectador sentiría que cada elemento está componiendo esa visión y no credería empujado en ese cruzamiento de líneas y de papeles. (Pich, 1938).

"No estoy en las trincheras, pero es casi lo mismo" escribe Matisse a Camoin en 1916, y Matisse cuenta (cita en Diehl en 1954) que Picasso declaró sobre esa situación: "común y ancho: 'Hice mucho tiempo que estoy en las trincheras'". Matisse escribe a Camoin: "Hago muchas aguas fuertes. 'Que quieres?' No se puede estar todo el día a la espera de noticias" (Matisse-Camoin, 1971). Matisse le escribe a Diehl el mismo año: "Usted mira hacia atrás y ve que no todo es extraño. Agregue nuestro heroico trabajo de pintores siempre feliz — que no es heroico sino en sueños —. Esta falta de noticias de la familia y esta angustia en la que se vive siempre a la espera, lo peor que se sabe todo lo que se nos cuenta, usted puede tener — imagen de la civilización y la guerra" (carta citada en Eschever, 1950). Siempre en 1916, el 1 de junio, Matisse le escribe a Hans Portmann, "Detente que acaba de volver (del frente) aver muestra un estado espiritual tan maravilloso, tan magnífico — que, a pesar de los riesgos lamentare siempre no haber podido ser testigo de esos hermosos entusismos. A los que vuelven del frente, nuestra mentalidad de hombres de retaguardia les debe de parecer mentalidad de desplazados, extraños. Tu viaje me hizo como te dije. Tengo una tela cuyo dibujo está en la otra página. *La tentina* [Instituto de Arte de Detroit]. También retengo un cuadro de cinco metros de ancho que representa a campesinos (*Doncellas en la obra*, Instituto de Arte de Chicago). En cuanto a otros acontecimientos que me concierne, el cuadro que don Camoin ayuda a los negros llevando el bote por Keldkan y a la que representa una vasija española en cuyo fondo se encuentra una rama de hiedra que compra de por. *Arroso Kima* (*Roma de hiedra*, colección Gustav Zambegg, Zurich, N° 129 del catálogo Schneider, 1970). Es un tema que me gusta mucho y sobre el que volveré a trabajar. Tengo una rama de hiedra que se retuerce armoniosamente. *La naturaleza muerta con naranjas* (*La copa de naranjas*, N° 138 del catálogo Schneider, 1970) que usted me pide, que le reservaba esta terminada. He aquí las cosas importantes de mi vida. No puedo decir que no sea un combate — pero el verdadero combate no es ese, lo sé bien y estoy a la espera muy especial que pienso en los 'soldados' que dicen modestamente: 'estamos obligados'. Es, tiene razón, es un acto positivo. Qué importancia habiendo dado a ciertas veces, incluso las de aquellos que no participaron pero que compartieron los sentimientos del simple soldado que olvida su vida sin saber con demasiada claridad por qué, pero aceptando la necesidad del acto. No se apiade de los vanos pensamientos de un hombre que no está en el frente. Los pintores, y en particular, no son muy hábiles para traducir sus sentimientos, en palabras y por otro lado el que no está en el frente siente que no sabe para nada." Carta citada en Ben (1971). Matisse habla con Gascon Diehl y le comenta que gracias al interés que se prodigan los aficionados y coleccionistas en tiempos de guerra pudo abstraerse, y agregar además sobre cosas y temas nuevos. En estos tiempos difíciles esperaba las comunicaciones — el correo. No podía estar al serbido por una obra que me hubiera

exigido mucho tiempo para concretar mis sentimientos. Hacía falta es que terminaba en dos o tres sesiones y en ese trabajo de intimidad con la naturaleza encontré un poco de calma" (Diehl, 1954).

⁸¹ Cuadros pintados en 1916-17, hoy respectivamente en el Instituto de Arte de Chicago y en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Observamos que *La lección de piano* fue anterior a la *Lección de música* (hoy en la Fundación Barnes), lo mismo queda testimoniado en una carta de Matisse a Camoin en 1917: "Acabo de hacer una gran tela de más de 2 m por 2 m, y otra que estaba en mi salón con Pedro al piano. Reutilicé el tema en otra tela pero le agregué a su hermano, su hermana y su madre" (Matisse-Camoin, 1971).

⁸² "Cuando comprendí que cada mañana volvería a ver esa luz, no podía creer tal felicidad" (transcripto por Georges Salles en el prefacio al catálogo de la Exposición Henri Matisse, Niza, 1950). La mayoría viene aquí por la luz y el pintoresquismo. Yo soy del Norte. Lo que me ha atado fueron los grandes reflejos colorados de enero, y la luminosidad del día" (Bridault, 1952).

⁸³ "Un viejo y bonito hotel, seguramente. Y qué acuosos techos a la italiana! Y qué ladrillos y pisos! (Que trabajo demoler este edificio. Me queda cuatro años por el placer de pintar desnudos y figuras en un viejo salón roto). «Recuerda la luz a través de las persianas» Venía desde abajo, como la de las cartulinas de un teatro. Todo era falso, absurdo, asombroso, una delicia" (Carco, 1953).

⁸⁴ De una carta escrita a André Rouveyre el 3 de septiembre de 1942: "Me acuerdo que estaba en el Club Náutico ante un grupo de jóvenes hombres de leyes, médicos, miembros de club y ante su deseo de ir a Tahití boga hacia donde yo partía, dije: Yo quisiera estar de vuelta, ¿Por qué? Para saber que ya he estado. No podían comprender que los viajes eran para mí un tedio a la vez que un buen medicamento". Matisse sólo viajaba por razones "pícaras". Por ejemplo su viaje a Londres en 1898 hizo que le comentara a Raymond Escholier: "Hice el viaje especialmente para ver los Turner. Me parecía que Turner debía ser el intermedio entre la tradición y el Impresionismo. Y encontré, en efecto, un gran parentesco de construcción—por el color, entre las acuarelas de Turner y los cuadros de Claude Monet" (Escholier, 1930). Sobre Turner dice Matisse: "Turner no trabajaba sino por mates contrastados. Un punto influido por esta concepción abandonará la construcción del cuadro por las diferencias del negro y del blanco. Supongamos que un día esta manera de hacer parezca insatisficiente. ¿Por qué repasar a Turner en bloque y no conservar todo lo que él ha obtenido con ese procedimiento? ¿No es preferible aceptar las conquistas sucesivas? Rembrandt no me ampara encontrar en la *Laocöida* una pro-

función, un sentido fuertemente diferente del suyo, pero real. En mi ansia de simplificación, évoy a desecar lo que a ti precede" (Fels, 1929).

⁸⁰ "Hace una semana que he vuelto a Colbaire encanado con mi *visage* y la cabeza ahogada por la multitud de bellezas que vi en Italia." (carta a Felix Facon, 21 de agosto de 1907, citada en Schneider, 1970).

⁸¹ "V. en Rusia reinos que igualaban a los primitivos franceses. Con el Mediterráneo en la mente, supe que estaba en Asia. ¡Qué futuro para este país tan rico en todo!" (Escholer, 1970).

⁸² "Talud. Las islas. Pero a las islas la y tranquilidad no existe. Necesitas preocupaciones europeas nos acompañan. Y en esta isla donde no hay problemas, los europeos se aburrían. Esperaban cómodamente la publicación en un sofocante aturdimiento y no hacían nada para salir de eso. Por sobre y alrededor de ellos esa luminosidad maravillosa, la magnificencia del primer día, pero ya no gozaban de eso. Se habían cerrado unas abejas y los indios se corrían en gozos animales. Un luminoso país, dormido bajo el cielo de sol. Si la isla esierta y tranquila, el paraíso solitario no existe. Se llega demasiado pronto al hastío porque no hay preocupaciones. Incluso el recuerdo de Mozart me parece extraño." (Verdet, 1952). En medio de pruebas dolorosas, Matisse le escribía a Camoin en 1944: "El no tiene complicaciones toda la vida. Felizmente las olvidamos por otras que nos reconstruyen. Hay que saber que no se puede vivir sin problemas. Fue la gran lección que me dio Occidente, donde los indígenas de están las preocupaciones y están dispuestos a desconocer todo lo que las pueda ocasionar para no tener después que luchar contra ellas. En oposición, los europeos que vienen allí encuentran que la vida se desliza languidamente porque les falta ese estímulo. Han tenido, desde la infancia, las purgas, las escuelas, las lecciones, la sujeción a los padres y otras cosas que los acompañan por el resto de la vida. En Talud nada, ninguna conformidad, ninguna angustia como a que le hacen esperar en opios esperar la tarde de la tarde para emborracharse o drogarse con morfina. Hartarse con mujeres no les basta: su conciencia se lo reprocha."

⁸³ "Como fotografías tratando de conseguir el mayor parecido posible, pero imágenes lo más igual que se puede conseguir. Las imágenes, el campo de los errores, pero cuántas cosas llegué a comprender." (Aragon, 1971). En 1950 Matisse le dio al padre Conturier: "Cuando hice mi viaje a Occidente, compré una cámara fotográfica de alta precisión. Pero cuando vi toda aquella belleza, me dije: como voy a reducir tanta hermosura a esta pequeña imagen. No vale la pena. La conservo mejor en mí. Porque después de un tiempo, no tendría sino eso, todo sería reemplazado y limitado a este pequeño documento" (Conturier, 1952).

“Viví tres meses [en Tahití] absorbido por el ambiente, sin ideas ante la novedad de todo lo que veía, como anestesiado, acumulando cosas” (Escholer, 1956).

“[La elección del objeto concretado por la pintura está determinada] en su origen por una necesidad subconsciente. Pero la necesidad sociológica interviene enseguida y opera” (Verdet, 1952)

“Para un estudio preliminar empleo siempre una tela del mismo tamaño que la destinada al cuadro definitivo, y comienzo siempre por el color. En el caso de las telas grises es más cansador pero más logro. [...] No recuerdo jamás en estudio, con otra tela igual, llegó a cambiar un poco la composición. Me esfuerzo por tratar de volcar el mismo sentimiento y llevo el conjunto a otra dimensión [...]

“Cuando trabajo, trato de no pensar. Sólo trato de sentir” (MacGhesney, 1913).

“Al volver a este grado de su evolución, Matisse le confió a Georges Duthuit: “Mi visión coloreada había alcanzado tal grado de sutileza, potencia y agudeza que yo sentía toda su fragilidad, y me daba cuenta de las conmutaciones a las que esa visión me exponía y me llevaba, ya que ella se me escapaba continuamente” (Duthuit, 1949)

“Figures y De actors, que parecen tan alejados, e incluso opuestos, se aproximan a medida que se consideran sus respectivas obras desde lejos. El sentido del arabesco lo veo igual en los dos casos. Observen: haga clic en los principales contornos de la *Massacre de Qion* y de *Angelina*. El trazo que obtengan será comprensible, y será el trazo que les presten las dos composiciones. Por el contrario, no quedaría casi nada si quisiera tomarse de la misma manera el contorno de una escena pintada por Tiziano. Ahí está el índice de una relación sólida: puede ser que creara por el tiempo en que vivieron estos dos maestros y que sus contemporáneos, creyéndolos enemigos, no vislumbraron en su época” (Fels, 1929).

“Raymond Escholer publicó este texto con algunos agregados. Aquí uno: “Cayos ambres pueden ser invencidos o reemplazados si el sentimiento lo ordena” (Escholer, 1956). Recordando esta definición inciente del lovisma: “Es cuando hay rojo” al exhibir una reproducción en colores de su tela *Intérieur en rouge* (1917) (Copenhague, Museo Estatal de Arte). Matisse le decía a Georges Duthuit: (Es) “una de mis más hermosas telas, ¿eh? que no es *laver*” Y al señalar las superficies negras y verdes del cuadro decía: “¿No ve usted aquí el rojo que ordena finalmente esta a n onfía?” (Duthuit, 1949)

““Un kilo de verde es más verde que medio kilo.” Gauguin le hizo decir a Cézanne en un libro de oro que ve en casa de María Gloanec en

Pont-Aven (Escholier, 1956). "Un centímetro cuadrado de un azul no es tan azul como un metro cuadrado del mismo azul" (Aragon, 1971)

⁹⁰ "Un visitante que había visto el cuadro *El desierto rojo* (1908, Leinhardt, Museo del Ermitage) en el momento en que estaba aún en una gran nula de azules exclamó al verlo transformado en una armonía de rojos: "Es otro cuadro". Cuando se fue, Matisse dijo: "No comprende nada. No es otro cuadro. Busco fuerzas y equilibrio de fuerzas" (Reflexiones de Matisse, conmemoradas por Schneider, 1970). Entrevistado por Alfred Barr sobre las razones de esta transformación, Matisse respondió que había sido comprendida "para satisfacer mi deseo de un mejor equilibrio del color" (Barr, 1951).

⁹¹ "Todo depende del sentimiento que se quiere comunicar" (Escholier, 1956)

⁹² "Mire, yo soy como un hidroavión. Se trata de despegar. Lo puede hacer porque tiene flotadores que lo llevan... Luego toma altura. No es con sus flotadores que emprende el vuelo. Una vez que está volando, ha olvidado sus flotadores. Ya no le sirven para nada. Los flotadores es todo lo que usted quiera... el Louvre... los maestros... todo lo que conoce. Se trata de perderse" (Aragon, 1971)

⁹³ "[La pintura no es sino] "la observación de las relaciones de los colores entre sí" (Reflexiones conmemoradas por Hans Parrman, citadas por Alfred Barr en su introducción al catálogo de la Exposición de Nueva York, en 1931).

⁹⁴ "Todos mis colores cantan en conjunto. Son como un acorde musical: tienen la fuerza necesaria para el coro" (Courthion, 1942).

⁹⁵ "Buscar el ritmo viviente, el espíritu viviente que está en todo" (Dorbin, 1949).

⁹⁶ Se refiere al cuadro *Los banistas* (1789-1882), comprado por Matisse al Museo del Petit Palais, cuyo director era Raymond Escholier.

⁹⁷ Fue en 1899, cuando estaba en Toulouse, cuando Matisse se decidió a comprarla. "El espectáculo mismo de los soldados dándose un baño en el río (Garonne) me recordó muy particularmente la imagen de otro Cézanne, un cuadro, *Banistas*, donde todo estaba tan bien jerarquizado, donde los árboles, las figuras, tenían tanta importancia como el cielo" (Diehl, 1954). Matisse había advertido poco antes "la importancia de Cézanne, destacando en la obra de ese pintor "el poder, el canto del arabesco en la relación con el color, la firmeza de la forma" (Diehl, 1954).

¹⁰⁰ Gertrude Stein había escrito en *Autobiography of Alice B. Toklas* que Matisse tenía un cuadro de Cézanne, que representaba a unas bañistas y una carpa, y que había adquirido con la dote de su esposa. Le respondió Matisse: "En cuanto a la compra del Cézanne, no hay ninguna carpa en un cuadro. Es un Cézanne que representaba tres bañistas y muchos árboles. Era un cuadro muy tabapelo, y no había confusión posible. La historia de su adquisición con la dote de una mujer es un invento" (*Testimony against Gertrude Stein*, 1935).

¹⁰¹ "Seguramente lo hubiera podido vender, pero me mantuve firme y lo conservé. Hay que mantenerse firme cueste lo que cueste. Que se pierda o no, hay que mantenerse firme, es lo esencial. A falta de voluntad, centranos a la obstinación, eso es el truco. Para las grandes, o pequeñas cosas, con eso basta, casi siempre" (Carco, 1953). "No [no me fue necesario el coraje de un tron para no deslucirme del cuadro] pues yo quería apasionadamente esa tela" (Eschoffer, 1956).

¹⁰² [*Les Bañistas* están] en el origen de mi arte (Eschoffer, 1956)



*Sobre La danza,
de la fundación Barnes*

NOTAS SOBRE *LA DANZA*, DE MERION

Gracias a la magia del contraste fue posible darle a la pintura decorativa una masa arquitectural desprovista de luz.

El doctor Barnes recurrió a mí para decorar, en la gran sala de la Fundación, la zona oscura del techo, opuesta a la luz violenta de tres inmensas puertas vidieras colocadas en un mismo plano y muy cercanas entre sí. Cada una tenía seis metros de altura y más o menos dos metros de ancho, según constaba en el plano.

Después de haber visto personalmente el lugar y sus condiciones de luz, volví a Niza y allí trabajé los 13 m x 3 m de pintura. Pinté durante tres años, desplazando constantemente a las figuras como piezas de ajedrez y modificando con mis tijeras once paneles de papel de color liso, en escala de la decoración, hasta el momento dado en que obtuve el equilibrio que me satisfizo.

Fue cuando vi la decoración en el lugar predestinado de la Fundación cuando comprendí que durante la ejecución fui urgido por la necesidad de dar a mi pintura la visibilidad que las disposiciones de la arquitectura le negaban.

Fue así como dos grandes superficies de un negro absoluto fueron colocadas sobre los dinteles, determinando de esta manera el valor más intenso de todo el muro.¹ Este valor creado por contraste en el conjunto del muro producía una luminosidad general en la que el valor de los dinteles se complementaba con el valor de las puertas, en lugar de oponérsele. De esta manera la decoración estaba sostenida por este conjunto luminoso.

Mi decoración unía entre sí las diferentes partes del techo y del muro en su totalidad para hacer un vasto conjunto lu-

minoso. Lo asocié con la gran puerta de una catedral coronada por su tímpano.

Cuando deambulaba delante de mis setenta y dos metros cuadrados de tela blanca destinados a ser la decoración del doctor Barnes, sin saber por dónde abordarla, vi por casualidad una cuerda que iba de una ventanita a otro punto cualquiera del taller. Se soltó y proyectó sobre la tela una cierta curva. Tuve ante mí la relación de la curva con el rectángulo.

Esa curva originaba la primera relación con la superficie compuesta de tres ovas que había que decorar y esa relación imprevista me permitió comenzar a dominar esa gran superficie.³

ENTREVISTA CON DOROTHY DUDLEY*

[...] Para presentar su colección, el doctor Barnes hizo construir un museo en Merion (Pensilvania), hecho con piedra del centro de Francia, la región de los castillos; necesitó tres barcos para el transporte. Es en la gran galería de este museo donde está *La Danza*, el fresco encomendado a Matisse para completar el conjunto. Instalada la pintura en mayo de 1933, el dueño mostró gran entusiasmo ante la obra, cerró la sala y se fue a Europa.

Soy la única periodista norteamericana que ha visto la más reciente obra de Matisse. En el mes de abril le pedí una entrevista para hacer un artículo que quería escribir: "El Pintor en un mundo mecánico". Me contestó que me la concedería, pero no enseguida, estaba muy ocupado en terminar la decoración encargada por Barnes. ¿Me permitía ir a verla, y si fuera posible con mi hermana, que era pintora? Podría ser, si le telefoneaba de nuevo en una semana.

Así se concretó la cita para cierto día de mayo a las diez de la mañana, 8 rue Désiré Niel, Niza. Era un estudio, un piso del tipo de los construidos por las compañías cinematográficas. Una habitación muy amplia, escrupulosamente limpia, casi desnuda, a lo largo de una pared, ocupando casi sus dos terceras partes, un andamaje sostenía la decoración. Matisse nos recibió, distante, tan impersonal como una roca. Luego recordé uno de sus dichos: "Lo que no es necesario es nocivo". Habíamos venido para ver el fresco y era el fresco el que dominaba el momento y el lugar. Y era tan inmediatamente poderoso y cautivante que hacía de ese

* Extracto de "Une Matisse Fresco at Merion" *Hound and Horn* 7, N° 2, enero-marzo de 1934

estudio el equivalente de un templo o de un palacio severo.

Matisse nos señaló un hueco del otro lado de la pieza frente a la decoración: "Vengan por aquí, que es de donde se ve mejor la pintura". Entramos, vino con nosotras y nos mostró primero un plano del museo Barnes y la disposición de la sala donde iba a estar el fresco. Además, el muro que había que decorar: tres puertas vidrieras de seis metros de alto a lo largo del muro, "a través de las cuales" nos dice Matisse, "no se ve otra cosa que césped, todo verde, quizá flores y zarzales; no se ve el cielo". Sobre esas puertas vidrieras, tres espacios en forma de ojiva llegan casi hasta el techo abovedado, de manera que la pintura iba a verse influida por la triple sombra de la bóveda. Nos mostró enseguida la altura de la pared opuesta donde había, sobre el nivel de las ventanas, dos balcones con vanos en forma de arco que debían adornarse con bordados árabes o indios, muy hermosos, nos dijo.

"Y es desde esos balcones", explicó Matisse, "que se va a ver totalmente la decoración, tal como la vemos nosotros ahora. De la galería baja se la sentirá más que se la verá, ya que la pintura sugiere la idea de cielo sobre ese follaje verde que se ve a través de las ventanas. Entre las ventanas hay varios cuadros colgados, aquí, *Los jugadores de cartas*, de Cézanne; aquí, *La familia*, de Renoir, allá, *Las figuras* de Seurat; más lejos, *Mme. Cézanne con sombrero verde*. Hay varias más, todas de primer orden. Es una sala para pinturas: considero mi decoración como si fuera otro cuadro: estaría fuera de lugar. Mi finalidad ha sido traducir la pintura a la arquitectura,⁴ hacer del fresco el equivalente del cemento o de la piedra. Creo que no se hace esto a menudo. El pintor que hace murales hoy, hace cuadros, no pinturas murales."

¿Y *Puyis de Chavannes*?, le pregunté. "Sí, se acerca, pero no llega a la perfección en ese sentido. Los muros del Panteón, por ejemplo, son de piedra. Las pinturas de Puyis producen sensaciones demasiado suaves para transmitirnos el equivalente del material. Si tuviéramos un diamante lo engarzaríamos en metal, no en goma."

Después de este escrupuloso preámbulo, tuvimos total li-

bertad para observar la pintura: ocho figuras gigantes contra jirones de cielo en una formidable danza de diosas. La carne de un gris entre el negro y el blanco como las paredes de la sala de Merion; el cielo, azul cobalto esplendoroso y brillante, se hace más profundo, de un rosa y un azul más oscuro, cerca de los cuerpos, formando un margen, mientras que el gris de la carne contra el azul se va a un natanja y contra el rosa, hacia un verde.

Las bailarinas dan al espectador la impresión de entrar y salir de la tela, al mismo tiempo que existen sobre un plano único. Matisse dice: "Sí, pero en realidad la tela está pintada en tonos lisos sin gradación, cosa que es necesaria en un fresco. Es el dibujo, y la armonía y el contraste de colores los que dan el volumen, así como en música un cierto número de notas forman una armonía más o menos profunda y rica según el talento del músico que las combinó"

Le comenté que no había pensado nunca ver una rosa a la vez tan simple y tan calculada. Matisse me respondió: "*Calculada* no es el término exacto. Trabajé cuarenta años sin interrupción: hice estudios y experiencias. Lo que hago ahora es producto del corazón. Toda mi pintura es así, y así la siento". Lo que quería decir es que el cálculo era en él un hábito y que sólo cuando el cálculo se ha hecho un hábito es cuando puede ser preciso.

Artravesó el estudio y nos hizo ver sobre el fresco cómo había ido llevando el dibujo para dar altura, después se dirigió hacia una mesa cubierta de fotografías que mostraban la serie de proyectos que había hecho —recortes de papeles coloreados— antes de llegar a la concepción que le pareció arquitecturalmente justa. Cada proyecto estaba numerado. Había treinta, todos muy hermosos. En cada etapa se veía como había un sentido de distancia y alejamiento del "cuadro" y cómo se acercaba a esa "pintura mural" que estábamos viendo. Cambios, operados también en el sentido de un movimiento ascensional cada vez más alejado de la posición de reposo, cada vez más distante de lo que las gentes hacen sobre la tierra, dirigiéndose hacia las esferas etéreas del cielo. A tal punto que, en los últimos proyectos, las arcadas pa-

recían haber cambiado de medida y ser en realidad más altas que anchas. Como le hice esa observación, Matisse respondió: "Sí, ése era exactamente el problema, de manera que mi decoración no abrumara la sala, sino que por el contrario diera aire y espacio a los cuadros que esta galería estaba destinada a mostrar. Las arcadas tenían cuatro metros de ancho y tres cincuenta de alto. Me di cuenta de que la superficie que tenía que decorar era extremadamente baja y formaba una especie de cordón. Mi arte y mis esfuerzos se dirigieron a cambiar las proporciones aparentes de esta banda. Llegué por las líneas," por los colores, por las direcciones de energía, a dar al espectador la sensación del vuelo, de la elevación, que le hace olvidar las proporciones reales que resultan insuficientes para coronar las puertas-vidriera y con la idea constante de crear un cielo para el jardín que se ve a través de esas puertas-ventana".

¿Su pintura corrigió aquí a la arquitectura? Matisse admitió que eso le parecía un imperativo. Y que si las proporciones hubieran sido diferentes, él no habría desarrollado ese tema particular y habría hecho otra cosa con las superficies. Subrayó el gran trabajo que le había exigido la adaptación de la decoración de la sala. Con ese fin, purificó y verificó el dibujo al milímetro para asegurarse de que fuera liviano y libre pero nunca demasiado "lácil". Ese trabajo le había llevado dos años corridos, y durante ese tiempo no pensó en otra cosa. Ahora, el resultado final le satisfacía. Al día siguiente lo iban a embalar y Matisse tenía que viajar para instalarlo en América.

Le pregunté si, en realidad, a él le gustaba la construcción, el edificio para el cual el fresco debió ser contenido. Me contestó con evasivas: "Había luz y era un lugar que ayudaba a la visión de los cuadros". "Sin embargo, debo decir que una vez que he decorado una superficie, ésta adquiere para mí un significado especial y que esa superficie me gusta más que antes." Me dijo esto como si el triunfo sobre cualquier tipo de especificaciones y desventajas, fuera el sino de un maestro.

"[] Por otro lado, él [Barnes] me dio libertad para hacer

lo que yo quisiera. Me dijo: Pinte lo que quiera, como si pintara para usted mismo."

[...] En cuanto a las relaciones entre su pintura y el medio norteamericano, Matisse pensaba: "En una época en que la colaboración de pintores y arquitectos no es frecuente, es una buena señal ver que un pintor se ha sometido a una arquitectura preexistente hasta el punto de parecer que se ha producido una verdadera colaboración".

Fiel a mi promesa vi a Matisse a su vuelta de los Estados Unidos. *¿Su viaje se había visto coronado por el éxito? ¿Todo ocurrió como él esperaba?* "Me sentí embelesado", me dijo. "Llegué a Merion un viernes y todo estuvo instalado para el lunes siguiente. Y desde el momento que vi la decoración en su lugar sentí que ella estaba absolutamente desprendida de mí" y que adquiría una significación diferente de la que tenía en mi estudio, donde no era sino una tela pintada. Ahí, en la Fundación Barnes, se transformaba en algo rígido, sólido y pesado como la piedra, y que parecía haber sido creada espontáneamente al mismo tiempo que la construcción".

Barnes declaró, "Ahora, a este lugar se lo podría llamar y con toda comodidad una catedral. Su pintura es como el rosarón de una catedral". Matisse me mostró fotografías tomadas desde el balcón y otras desde la planta baja de la galería. Una de esas fotos tomada desde arriba mostraba una versión oblicua de las bailarinas desde una de las arcadas que amplificaba la redondez de los cuerpos. Comentó Matisse, "Y cuando se mira desde este ángulo se veía también que es un canto que asciende hasta el techo abovedado".

CARTAS A ALEXANDRE ROMM*

Niza, 1 plaza Charles Félix, 19 de enero de 1934

Señor:

[...] De todos estos últimos años (1931-2-3) le mando la foto de un trabajo importante que acabo de hacer para la Fundación Barnes (Filadelfia); es un panel de 13 m. por 3,50 m ubicado sobre tres puertas vitreas de 6 m de alto. La foto del conjunto con las puertas, hecha con diferentes fotos acopladas, podrá darle a usted una idea. La pintura forma como un frontón con esas tres puertas, es como la parte superior del atrio de una catedral. Ese frontón está en la sombra y, sin embargo, a la vista, es la continuación de la gran superficie mural atravesada por esos tres enormes vanos luminosos y guarda en sí toda su luminosidad, conservando lógicamente su elocuencia plástica (una superficie en la sombra juxtapuesta a ese hueco violentamente luminoso que no destruye la continuidad de la superficie). Es, además, el resultado de las conquistas modernas en el campo de las propiedades del color. La perspectiva, como usted puede darse cuenta, reduce la parte pintada, ya que ella tiene en realidad 3,50 m de altura y la puerta, 6 m. Le agreggo a esas fotos, otra que representa una visión dibujada por un arquitecto que da las proporciones justas.

Además de este trabajo, que es lo más importante que he hecho en estos tres últimos años, observe el tema y compáte-

* Extraídas de una correspondencia publicada en el catálogo de la exposición *Henri Matisse*. Moscú, Museo de Bellas Artes Pushkin, y Leningrado, Museo del Ermitage, 1989.

lo con el otro mío análogo que se llama *La danza* y está en Moscú, y verá el parentesco que hay entre estas dos interesantes obras. Estos paneles fueron pintados con grandes superficies lisas. Las superficies que estén sobre las puertas están continuadas en la decoración por superficies negras y hay una unidad desde el piso a lo alto de la bóveda $6\text{ m} + 3,50\text{ m} = 9,50\text{ m}$ que sumado a las pechinas que se apoyan sobre superficies negras provoca la ilusión de un sostén monumental de la bóveda.

Los otros colores, rosa, azul y los desnudos de un color uniformemente gris perla forman el acorde musical de la obra.

Sus contrastes francos, sus relaciones decididas dan un equivalente de la dureza de la piedra y de lo agudo de las nervaduras de la bóveda y confieren a la obra una gran calidad mural — punto muy importante, ya que ese panel se encuentra en la parte superior de la gran sala de la Fundación que está llena de cuadros pintados— y era lógico que yo tratara de diferenciar bien mi trabajo, que es la pintura arquitectural.

Le voy a indicar en el reverso de las fotos los colores de los distintos compartimentos. A pesar de todas estas explicaciones pienso que a usted le va a ser imposible tener una idea clara de este trabajo que le permita establecer una comparación precisa con *La danza* de Moscú, ya que los puntos de vista son totalmente diferentes. El panel de Moscú conserva aún exigencias de cuadro (es decir, de una obra que puede ir a cualquier lugar, lo que se explica pues yo no había podido imaginar esos paneles en el lugar; yo conocía la escalera adonde estaban destinados porque varias veces le había recorrido pero sin saber que mis pinturas iban a estar allí y además no se trataba de un problema de decoración de esa escalera).

El panel de Merion fue hecho especialmente para el lugar. Yo no lo considero aisladamente sino como un fragmento de arquitectura. En realidad no se lo puede desplazar, por lo tanto preveo que esas fotos no le interesarán sino a medias, a pesar de mis explicaciones.

Usted encontrará dos o tres fotos que representan dos versiones diferentes de esta *Danza*. Es que a causa de un error

de medida de las dos pechinas, a las cuales yo había dado 50 cm, en lugar de 1 m de ancho en la base, debí recomenzar mi primer panel una vez que ya había terminado después de un año de trabajo. Le adjunto esta primera ejecución, La segunda no es una simple réplica de la primera ya que a causa de esas pechinas diferentes y debiendo componer con masas arquitecturales de un tamaño que se duplicaba, tuve que cambiar mi composición. Hice, incluso, un trabajo con un contenido distinto: el primero es guerrero, el segundo dionisiaco; los colores, aunque son los mismos, han cambiado; como las cantidades eran diferentes, la calidad varió: los colores empleados con total libertad hacen que sea su relación de cantidad la que determina su calidad.

Ya que le hablo de mi trabajo con tanto detalle, debo decirle que también hice un importante trabajo de 60 aguafuertes para ilustrar las "Poesías de Mallarmé". Le mando algunas reproducciones de estas aguafuertes. [...]

Termino pidiéndole disculpas por tantos detalles que quizá no le interesen a usted. Vivo en la soledad y cuando tengo ocasión de expandirme, no puedo sustraerme a ese desahogo.[...]

P. S. No he podido conseguir otras reproducciones de aguafuertes. La impresión deja mucho que desear, pero su perpendicularidad y equilibrio⁸ y sus proporciones en relación con la página son escrupulosamente exactas ya que estos dos elementos son esenciales.

Niza, 14 de febrero de 1934

Estimado Sr. Roum:

Usted me dice en su carta del 3 de febrero que mi panel de Merion es una continuación lógica de *La Danza de Moscú*, pero que usted percibe en esta *Danza* una diferencia bastante grande: el elemento humano está aquí menos pronunciado, esto me lleva a contestarle que el destino de estas obras no era el mismo; y el problema, diferente.

En la pintura arquitectural, que es el caso de Merion, creí que el elemento humano debía estar atemperado, y acaso excluido. Yo me dejó guiar siempre por mi instinto (hasta que llega a vencer a mi razón); debí evitarlo pues me sacaba de mi problema arquitectural cada vez que aparecía en la tela. Esta pintura debe asociarse en su expresión a la severidad de un volumen de piedra blanqueada a la cal y a la de una bóveda blanqueada también y desnuda. Además, el espíritu del espectador no podía ser detenido por ese carácter humano con el cual se identificaría y que lo separaría, inmovilizándolo de la gran asociación armónica, viviente y animada, de la arquitectura y de la pintura.

Rafael y Miguel Ángel, abstracción hecha de toda la riqueza de espíritu que han prodigado en sus trabajos murales, ¿no han perturbado esas paredes con la presencia del ser humano que nos separa constantemente del conjunto, sobre todo en el caso del Juicio Final? El sentimiento humano es posible en un cuadro —un cuadro es como un libro—, su interés no invade al del espectador, que debe seguir adelante, y su destino no está fijado de antemano. Puede cambiar de lugar sin modificar ese lugar esencialmente. El pintor tiene, pues, más libertad para enriquecerlo.

La pintura arquitectural depende en un todo del lugar que la va a recibir y que ella tiene que animar con vida nueva. Esa pintura no puede estar separada, una vez que en el lugar entra a formar parte del conjunto. Esa pintura debe conferir al espacio encerrado en esa arquitectura toda una atmósfera comparable a la de un hermoso y espacioso bosque soleado que rodea al espectador de un sentimiento de alivio en la suntuosidad. En este caso, es el espectador el que se transforma en el elemento humano de la obra.

Usted me dice también: "Me parece que los paneles de Merion deben producir un efecto análogo a los vitrales en la penumbra de una nave". Sí, con la diferencia de que mi muro está atravesado por la luz que viene de la parte inferior, mientras que la nave está iluminada desde lo alto. Mi superficie pintada es muy opaca y no produce la ilusión de la transparencia del vitral, sino que refleja la luz.

Me place agregar que los huecos con vidrio ganan en superficie sobre las zonas planas, a pesar de lo cual mi plano vertical existe antes que cualquier otra cosa. Agregaría, incluso, que mis líneas y superficies pintadas han servido para destacar los arcos de las bóvedas de la Fundación, que estaban muy rebajados y daban la sensación de aplastamiento.

Usted pone de relieve la diferencia entre *La Danza* de Moscú y el panel de Merion (le recuerdo *La alegría de vivir*) y usted se pregunta si la diferencia en el carácter de la coloración no será la causa.

Sobre este tema debo decirle que el primer panel hecho para Merion (que por error de medidas tuvo que ser recommenzado) y el definitivo fueron pintados con los mismos colores exactamente, la misma manera de pintar, y sin embargo tienen un carácter distinto. La primera decoración es una danza guerrera y tiene un poco del frenesí del panel de Moscú. El sentimiento sólo ha acomodado los mismos elementos constructivos en función de una expresión diferente, proporcionándolos de otra manera, así como en música las siete notas más o menos alteradas y los mismos timbres expresan, de acuerdo con diferentes combinaciones, una variedad extraordinaria de expresiones. Eso es todo. Usted puede, ya que me lo pide, hacer uso de pasajes de esta carta y de la precedente, si lo juzga útil. Yo espero haberme expresado con suficiente claridad.

Felicitó a la dirección de Bellas Artes rusa por la buena idea de hacer decorar los monumentos públicos por sus pintores; el gran problema actual está allí." [...]

Niza, 17 de marzo de 1934

Estimado Sr. Romm,

Yo digo del cuadro: su interés no invade al espectador que debe seguir adelante. Es una imagen. Así como un libro en un estante de biblioteca sólo muestra una breve inscripción que lo designa y tiene necesidad para prodigar sus riquezas de la

acción de un lector que debe tomarlo, abrirlo, aislarse con él, de la misma manera, el cuadro, enmarcado, al constituir un elemento de un conjunto colgado en la pared de un departamento o de un museo, no puede ser poseído si la atención del espectador no se concentra especialmente sobre él. En los dos casos, para que el objeto pueda ser apreciado debe ser aislado de su medio (lo contrario ocurre con la pintura, arquitectural). Lo que me hizo escribir que el espectador debe ir más allá es una referencia a lo que es la búsqueda. Esto no lo dije y debí haberlo dicho para ser más preciso.

Octubre de 1934

Estimado Señor:

[] En cuanto a la información que usted me pide sobre mi manera de pintar: estudio profundo del modelo y conseguida ejecución rápida del cuadro, esto es muy justo, pero claro que el método de trabajo depende mucho del temperamento de cada uno. Delacroix decía que, después de haber hecho todos los estudios que son necesarios a la vista de un cuadro, habría que introducirse en él gritando: "Y ahora, ¡tanto peor por los errores!" Es decir, hay que dejar hablar al instinto. En cuanto a la transparencia de los colores, también es un cierto instinto el que guía la mano. Cuando emprendí los trabajos *La danza* y *La música*, de Moscú, estaba decidido a poner los colores en la superficie y sus matices. Yo sabía que mi acorde musical estaba compuesto por un verde y un azul (que representaban la relación de los pinos verdes sobre el cielo azul de la Costa Azul) y para completarlo, un tono para las carnes de las figuras. Lo que me parecía esencial en cuanto a los colores era la cantidad en la superficie. A mi juicio, esos colores, aplicados de acuerdo con cualquier procedimiento, tales como el fresco, la aguada, la acuarela, etcétera, darían el espíritu de mi composición. Quedé asombrado al comprobar en las decoraciones de Moscú que, al explicar mis colores, había hecho un juego con el pincel por el que varia-

ba el espesor de la matena, de manera que el blanco de la tela jugaba más o menos en transparencia. Y sugería un nuaré sedoso bastante atractivo.¹⁰ Para utilizar la transparencia de los colores y evitar mezclarlos —lo, cual los hace opacos—, trabajar con veladuras, etcétera. (Esta es vuestra propia frase.) Esto está regido por el mismo principio. Usted puede superponer un color a otro y buscar mayor o menor espesor. Su gusto y su instinto le van a indicar si el resultado es satisfactorio. Hay que conseguir que los dos colores sean sólo uno y que el segundo no parezca un barniz coloreado, en una palabra, que el aspecto del color modificado por otro no sea vidioso. El que mejor empleó las medias pastas y las veladuras fue Renoir, él pintaba con un líquido: aceite y esencia de trementina (creo que eran 2/3 de aceite de adormidera y 1/3 de esencia de trementina) bien fresca, no almirbarada ni oxidada por el aire —porque en ese caso no se seca más— conocí en Cagnes una figura de mujer de Renoir que representaba una fuente. No estaba aún seca, veinte años después de su ejecución.

Ya que le hablo de la decoración de Moscú déjeme decirle que, en el panel de *La Música*, el propietario hizo aplicar un ropo en el segundo personaje, un pequeño flautista de piernas cruzadas. Lo hizo para esconder el sexo que estaba sin embargo indicado con mucha discreción. Estaba allí para acabar el torso. A un restaurador le bastaría un poco de líquido disolvente como esencia mineral, bencina etcétera, y frotar un instante el lugar exacto para que las líneas ocultas aparecieran.

Al señor Director del Museo de Arte Occidental
de Moscú

Niza, 1 Plaza Charles Félix, 20 de junio de 1935

Estimado señor:

[...] En respuesta a las diferentes preguntas planteadas en su carta debo decirle:

1º Que yo no he escrito sobre la pintura de después de la guerra salvo a Monsieur Romin, como lo había hecho antes en *La Grande Revue*.

2º Que la historia de mis paneles *La Danza* y *La Música*, que están en su país, me fueron pedidos por S. Schukin para la decoración de su escalera, que yo vagamente había visto antes y sin pensar en la posibilidad de la decoración, ya que ni lo conocía a él, en tanto que la decoración de Merion fue concebida en el lugar donde iba a estar emplazada. Esta decoración no puede ser completa sino en su ubicación, que es bien particular (6 m de alto y a contraluz, sobre tres grandes puertas vidieras). Los paneles de Moscú pueden ser desplazados como tapices, por ejemplo.

La decoración de Merion continua la idea que está en los paneles de Moscú, idea expresada en una zona del cuadro que está en el Museo de Merion y que se llama *La alegría de vivir*¹¹ que representa una ronda que baila, que es de donde salió la de Moscú. [...]

REFLEXIONES TRANSCRITAS POR GASTON DIEHL.*

Esta *Donzi* estaba dentro de mí desde hacía mucho tiempo y yo la había ensayado y ubicado en *La alegría de vivir*,² y después en mi primera composición grande. Sin embargo, esta vez, cuando quise hacer bosquejos sobre telas de 1 m, no lo conseguía. Finalmente, tomé telas de cinco metros, las mismas dimensiones de la pared, y un día con un fumino sostenido por una larga cana de bambú me puse a dibujar de golpe. Sentí dentro de mí como un ritmo que me dirigía. Tenía toda la superficie en la cabeza. Pero cuando terminé el dibujo y traté de empezar con el color, tuve que cambiar todas las formas previstas. Tenía que llenar todo eso y conseguir que el conjunto fuera arquitectural. Por otra parte, tenía que tener muy en cuenta la manposteria, para que las líneas resistieran los enormes bloques salientes de la bóveda, y aun también considerar que esas líneas tenían que atravesar las saecientes y tener suficiente vuelo para que se entrelazaran las unas con las otras. Para conseguir todo eso y conseguir algo que viva, que cante, no podía buscar sino por tanteos, por lo que me vi obligado a modificar constantemente mis compartimentos de colores y mis negros.

Había colocado los tonos más oscuros, que eran mis negros, contra las arcadas mismas, pero cuando reemplacé el papel por el color, tuve que realizar una cantidad de modificaciones debido al mollo propio de la materia pictórica que alteraba el equilibrio previamente establecido.

Así, durante tres años, debí reconstruir constantemente mi obra como un director de escena. Cuando trabajo, hago verdaderamente una especie de cine perpetuo.³

Pero ahí yo estaba ligado a la arquitectura, ya que es ella la que gobierna.

* En *Henri Matisse*, París, Pierre Tisné, 1954.

ENTREVISTA CON GEORGES CHARMONNIER*

En los Estados Unidos, usted hizo para el norteamericano Barnes una composición mural utilizando el tema de la danza

"Allá hice un cielo raso con la misma composición (que la de la *Danza* pintada para Schukin en 1910) pero adaptada a las circunstancias. Por ejemplo, había lo que en arquitectura se llama lunetos, en un techo abovedado. Y en realidad hice a mis personajes más grandes de lo que hubieran sido al natural e incluso en relación con las superficies. La mitad de un cuerpo emerge de lo alto. Otro tiene el busto cortado. Sobre una superficie que no era extremadamente grande (no tenía sino trece metros), posibilité la visión de una danza mucho más grande, porque utilicé los fragmentos

¿Una dificultad particular no provenía del hecho de que esa pintura mural está colocada a contraluz?

"En efecto, esa pintura mural está a contraluz, pero terminé por aprovechar esa contraluz. Esa pintura mural está por sobre tres grandes puertas de cinco metros de alto que dan a un jardín. Son puertas-vidriera. Los dinteles tienen más o menos dos metros y aproveché los contrastes creados por ellos. Los usé para hacer surgir en esa zona correspondencias con las formas que estaban en el cielo raso. En el cielo raso puse negros mucho más negros que los grises de los dinteles. Así desplazé el contraste. En lugar de establecerlo entre la luz de la puerta y el dintel, lo ubiqué en el techo, de manera que mi contraste, muy acentuado, armonizó todo el panel, puertas y dinteles".

Creo que usted estuvo obligado a emplear colores poco violentos

* Extracta de "Entretiens avec Henri Matisse", *Le monologue du peintre*, t. II, París, julio de 1960

porque el verdor de los jardines, extremadamente vivo, planteaba una dificultad en la composición de ese cuadro. ¿Es así?

“Un punto fundamental que había que respetar es que la decoración era para una sala inmensa, donde estaban los más hermosos Renons, preciosísimos Cézannes, Seurats extraordinarios. Yo no podía, no pretendía y no iba a luchar contra esos cuadros. Tuve que buscar, pensando en el techo, una gama de colores etéreos, y evitar un poco, de esta manera, ciertos colores como el verde, es verdad, pero al mismo tiempo adopté los grandes contrastes negros en las zonas correspondientes a los dinteles y compartimentos rosas, azules y de otros colores, de manera de crear una música de tonalidades que no tenía otra particularidad que expresar el acuerdo de mi emoción con la danza.”

El tema de la danza — vuelvo siempre sobre ese punto — ¿no le fue sugerido por la forma del cielo raso, más exactamente por la necesidad de utilizar toda la superficie de ese cielo raso, que lo llevó a representar algunos personajes de pie y otros en cuclillas?

“Era necesario que diera en un espacio limitado la idea de inmensidad. Por eso ubiqué personajes que no estaban siempre enteros, casi la mitad de las figuras está fuera. Si, por ejemplo, yo disponía de tres metros de alto, colocaba personajes que de haber estado representados en su altura total hubieran debido tener seis metros. Hago un fragmento y llevo al espectador por el ritmo, y lo llevo e impulso a perseguir el movimiento de la fracción que ve, de manera que tenga entonces la sensación de la totalidad. La idea primordial — como en la pintura en general — era que una superficie muy limitada diera una idea de inmensidad¹. Es lo que hace en la capilla de Vence [...]”

NOTAS

¹ Coloqué en mis paneles, jus o sobre los dinteles, un tono más oscuro que todo el resto, una superficie en negro puro, el más negro del conjunto. Así se creó una defensiva, solitaria entre todas las zonas de ese gran negro, o sea entre los dinteles y los paneles. De manera que al ver la luz de las ventanas, se veía los negros y los otros colores (reminiscentes de los hechos a Pierre Courthion, y citados en Gauchard-Meilh, 1967).

² En el momento de comenzar este trabajo, Matisse le decía a André Masson: "Llego a la edad en que es bueno poner consejo a mi juventud." (citado en Schneider, 1970).

³ "Yo creo que sería importante destacar que la composición del panel salió de una muy íntima lucha del artista con los cincuenta y dos arcos cuadrados de superficie de los que debió tomar posesión el espíritu del artista. No siguió, pues, el procedimiento moderno de proyección de una composición hecha en pequeña escala, y agrandada a la manera "pedida" y luego calcada. El hombre que con el reflector busca al avión en la inmensidad del cielo no lo recorre de la misma manera que el aviador. Yo creo que usted captará, si me explico claramente, la diferencia esencial de las dos concepciones. (Nota de Matisse, publicada en Escholier, 1956.)

⁴ Matisse le escribió a Simon Bussy el 7 de marzo de 1933: "Yo considero a sentir el calor de la amistad, y contarle las perspectivas de mi trabajo que, sin embargo, se desartó a lo mismo en pos de la finalidad que persigo, es decir, la pintura decorativa fundiéndose en la arquitectura. Sin embargo, ganado o perdido, el final se vislumbra."

En 1933 Matisse decía ya a Clara MacChesney: "Ahora yo dibujo mi sentimiento y no de acuerdo con la anatomía. La forma, eso ya lo tengo estudiado desde hace mucho tiempo, yo sé dibujar correctamente" (MacChesney, 1913).

⁵ "El arabesco puede tener una función importante como decoración mural." Ante esta pregunta formulada por André Verdet, Matisse respondió: "El arabesco tiene una verdadera función. Traduce con sólo un signo el conjunto de cosas. Hace una frase de todas las frases. Y ahí además la proporción de las cosas es la que hace la expresión principal" (Verdet, 1952).

⁶ Matisse escribió a Simon Bussy desde Nueva York el 17 de mayo de 1933: "Mi decoración está ubicada. Es un esplendor que no se puede imaginar sin verla. Todo el techo y las arcadas viven por radiación y el mismo efecto se continúa hasta el piso. Mi cliente dijo justamente: "Es como una catedral." (el vitral de una catedral) [...] Estoy profundamente cansado, pero

muy contento. Cuando vi la tela colocada, se desprendió de mí para formar parte de toda la construcción que la rodeaba. Olvide todo el pasado y ella se transformó en algo dotado de personalidad. Fue un verdadero nacimiento, que libera a la madre del pasado doloroso (siempre único y forzante)." Y a Bonnard, el 30 de mayo de 1938: "Vuelvo de Filadelfia. El panel está muy bien colocado dentro de una arquitectura de la cual parece inseparable. La materia misma se ha transformado. Estoy demasiado fatigado. Finalmente voy a descansar aunque sea parte de ese verano" (*Letras Bonnard*, 1970). Matisse, ciego, hacia una cura en Italia, en Abano Bagni de donde escribe a Bussy, el 25 de agosto, sobre su intención de trabajar de nuevo en la primera versión de esta *Danza* (versión que pertenece hoy al Museo Municipal de Arte Moderno de París). "Volví a Niza hacia el 10 de septiembre. Tengo mucho que hacer porque en una visita que hice al taller para recoger mis fotos no pude resistir la tentación y trabajé en primera tela totalmente de un extremo al otro durante una hora pero, al volver solo trabajé con tiza, de manera que nada quedó concluido. No tengo de por mí ya que si vuelvo allí haré unos dos días por semana para trabajar en cuadros que voy a pintar cuando vuelva. Estoy todavía en estado de ebullición, el viejo padillito que ha olvidado a la yegua. En fin, no me olvido de lo que acabo de pasar y voy a tratar de no repetir." Otra carta a Simon Bussy fechada el 16 de octubre de 1938, dice: "Pude recomenzar el trabajo de mis paneles que había dejado que suspender porque mi ayudante no estaba libre. Los dos paneles, el de la derecha y el del medio están en pie con el cartón aplicado. Voy a comenzar un tercero. Para el tercer panel debo esperar quince días para que Guichardaz me envíe la tela. Estoy contento de llegar (no solo) a trabajar en el aspecto manual de este trabajo que hubiera muy fácilmente abandonado sin los esfuerzos de Marguitta y los tuyos. No hay que esperar más para arremeterlo. Estoy impaciente por ver esta aventura después de la experiencia de este enorme trabajo último, aunque haya sido hecho sobre un terreno que sin embargo conocía. ¡Ay! no soy escritor y quiero ser preciso."

"Esta noción siempre preocupó a Matisse. Le escribía a André Rouveyre el 17 de octubre de 1947 deplorando la reproducción de uno de sus dibujos en un diario hecha con cierta irregularidad. "Fue una lastima, que un falso equilibrio de la reproducción del dibujo lo destruyera del todo" (carta citada en Schneider, 1970).

"Respuesta de Matisse a André Verdet, quien le preguntaba, en 1952, si la pintura de caballete tiene futuro: "Creo que en un día la pintura de caballete no existirá más debido a las costumbres que cambian. Habrá pintura mural. Los colores cada vez más se apropiaran de nosotros. Tal azul entra en el alma. Tal rojo acuna sobre la tensión. Tal otro color tonifica. Es la concentración de los tintes. Una nueva era se abre. (Verdet, 1952). Y

Matisse le confió a Raymond Escholier el día siguiente de la Segunda Guerra Mundial: "Había que emplear la pintura para lograr las construcciones nuevas. Pero sería necesario un punto de partida en modestia y santidad. Lo creo posible hoy. Cuando visite el Museo de la Acrópolis comprendí, frente a lo antiguo, que era algo posible, si se recurría a la paciencia y a la modestia (Gaïn!) (Escholier, 1956).

¹ A *La danza* de Moscú se la entiende inmediatamente por la unidad del ritmo. En esta composición mi primer y principal elemento de construcción era el ritmo, el segundo, una gran superficie de un azul sostenido (alusión al cielo del Mediterráneo en el mes de agosto), el tercero, una zona verde (el verde de los pinos mediterráneos colocados sobre el cielo azul). Con esos elementos, mis personajes desnudos no podían ser sino bermellón para conseguir una concordancia luminosa. En Moscú estuve muy interesado en volver a ver esa tela después de haber estado separado de ella. Contrariamente a lo que pensaba mientras la hacía, o sea que solo las superficies coloristas, independientemente de la materia, daban la expresión total de la obra, vi entonces que mi materia tenía su necesidad, y que ella agregaba mucho a la riqueza de la pintura por el juego del pincel que deja raspar la luz de la tela blanca y hace de esos colores lisos, superficies vivientes, una especie de mueble tornasolado. (Nota de Matisse)

² Se trata de *La alegría de vivir*, pintado en 1905-1906. Matisse le confió a Francis Carco: "En Montmartre, el dueño del Moulin de la Galette invitaba a todos los pintores a venir a pintar/quear a su casa. Van Dongen era prodigioso, corría tras las bailarinas y las dibujaba al mismo tiempo. Lógicamente yo también aprovechaba la invitación, pero lo que conseguía fue que el clima de tarandula donde todo el mundo vivía/aba, mientras la orquesta lo interpretaba. Y rogamos a Dios por aquellos que no tienen casi nada! A rogamos a Dios por aquellos que no tienen! Y esta canción me sirvió en las épocas en que comencé mi cuadro de *La Danza* que está en Nueva York, en la Fundación Barnes. Mientras pintaba, la silbaba. Casi la bailaba. Ah! los viejos tiempos. Quiero decir cuando temíamos la pintura en la sangre y hubiéramos deseado bañarnos por ella" (Carco, 1953). Esto por la danza, la misma que proveyó su tema y su ritmo a *La alegría de vivir*, a *La danza* de la colección Schickel (1910) y al fresco de la Fundación Barnes.

³ Estas reflexiones fueron probadas antes por Gaston Diehl en "A la recherche d'un art nouveau, Matisse", París, *Les arts et les lettres*, 19 de abril de 1916. Con ligeras variantes, aquí "después de haber visto bailar una tarandula en el Moulin de la Galette. Cuando hice la primera gran composición, mientras dibujaba, cantaba a melodía de la tarandula y mis actores nacían así siguiendo ese ritmo".

¹ Matisse les decía a J. y H. Dauberville en diciembre de 1942: "Creo que yo trabajo fácilmente. Gran error. Siempre estoy trabajando el cuadro que tengo entre manos como un pianista estudia escalas o un acrobata hace ejercicios físicos. Me encantan las dificultades. Algo en mí me empuja a tentar nuevas experiencias. Incluso en mi vida cotidiana soy así" (Dauberville, 1958).

² Preocupación que Matisse tuvo desde la época del fovismo como lo testimonian estas reflexiones transcritas por Georges Duthuit: "Los colores estaban destinados a expresar el impacto de un espectáculo sobre nuestros sentidos. Era la primera etapa. La sensación dominaba, pero nosotros conservábamos la preocupación que el hecho de su expresión llevaba al espacio. Un cuadro impresionista en su momento inicial procede de la misma intención, pero exige ser mirado en su marco. Nuestra tela introduce un nuevo elemento en la habitación donde está. La iluminación se modifica. Los colores retroceden" (Duthuit, 1949). Y cuando André Verdet le dijo en 1952: "A menudo observé que sus cuadros sobrepasan de manera singular el marco, lo que se llama 'pintura de caba fete' y que encuentran ahí el espacio de la pintura mural", Matisse respondió: "La dimensión de una tela importa poco. Lo que yo quiero dar siempre es la sensación de espacio, y lo busco tanto en la más pequeña de mis telas como en la capilla de Vence [...] Mire esta composición [de papeles recortados]: un jardín. Y bien, ese jardín es el recuerdo de las sensaciones nacidas en la naturaleza, que proyecté antes y que amplifiqué en el espacio". Y agregó, mirando esta misma composición: "Yo me he hecho un pequeño jardín alrededor de mí y donde puedo pasearme" (Verdet, 1952). Ya en 1929, por otro lado, le había dicho a Florent Fels: "Creo que se vuelve a la pintura de superficie. Es posible que el cuadro de caba fete tenga una fuerza en sí que lo transforma en algo así como un feteche, ya que la obra puede ser enorme a pesar de su reducido formato" (Fels, 1929).

*El eterno conflicto
del dibujo y del color*



DIVAGACIONES*

El dibujo es la probidad del arte. Me he encontrado a menudo, y desde hace mucho tiempo, con mi espíritu detenido ante esta afirmación, grabada arriba de la firma de Ingres en el mármol del pequeño monumento que le fue dedicado y que lo recuerda, en el vestíbulo del curso de dibujo llamado "Curso Yvon", en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

¿Qué quiere decir exactamente esta inscripción? Entiendo que primero hay que dibujar, pero lo que no capto es el término "probidad". ¿Imaginan ustedes a Corot, Delacroix, Van Gogh, Renoir, Cézanne hablando así? Sin embargo, no me molesté cuando Hokusai fue llamado "el viejo loco del dibujo".

Estas palabras de Ingres, tan fáciles, y que los ignorantes pretensivos repiten hasta saciarse, tendrían un punto de unión con las de Leonardo de Vinci que figuran en su manuscrito, donde recomienda buscar líneas de composición tendidas entre los lagartos de las viejas paredes o indicar burlados artificios antes de conferir expresión a las representaciones de figuras de damiselas.

Pienso que Ingres y Leonardo se creyeron obligados a enseñar su arte, y ante la imposibilidad de entrar en comunión con sus discípulos les dejaron al menos ciertas instrucciones para: a) acercarlos a sus trabajos mediante la construcción paciente de un dibujo literal del objeto que deben representar (pienso en el sastre que al tallar en el corte de un traje cree salvar el error pegando el traje al cuerpo del cliente por medio de numerosos retoques que a su vez lo comprimen y paralizan sus movimientos), b) para remediar la indi-

* *Verve*, vol. I, N° 1, diciembre de 1937

gencia de su imaginación por medios mecánicos de composición.

No puede enseñarse tampoco el estilo que es el resultado de las necesidades de una época y que está determinado por exigencias independientes de la voluntad del artista.

Por otra parte, no comprendí yo, en mi época, la enseñanza del dibujo impartida en aquel Curso Yvon. En aquel entonces fui "corregido", hace ya más de cuarenta años, por Gérôme, Bouguereau, Joseph Blanc, Bonnat, Leneveu, etcétera... profesores exigentes pero poco claros, y con el tiempo no rescaté nada. ¿Habría comprendido más si esos maestros hubieran sido auténticos? No creo. Una vez tuve la suerte de recibir los consejos de Rodin sobre mis dibujos, que un amigo mío le había mostrado. Los consejos que él me dio no me convenían en absoluto. Rodin se mostró en esa ocasión sólo en su aspecto inmutable. No podía hacer otra cosa. Pues aquello que distingue a los maestros, y que es su razón de ser, los sobrepasa. Al no comprender lo que los distingue, no lo pueden enseñar.

Un taller de alumnos me recuerda *La parábola de los ciegos*, de Breughel en la cual el profesor sería el primer ciego, que conducirá a aquellos que lo sigan.

Michel Bréal decía: "un profesor es un hombre que enseña lo que no sabe" (comentado por su hijo Augusto)

Es triste ver a verdaderos artistas tratando de ayudar con su esfuerzo a quienes no pueden andar solos. Sólo ayudan a construir bastones blancos a seres que podrían, por otro lado, emplear mejor sus actividades en otra cosa antes que hacer tanteos en una obra inútil.

Quien realmente tiene cosas que decir está empujado por una emoción que lo lleva a hacer su obra, la que estará en relación con sus propias cualidades.

Renou tenía razón al decir: "El que no sepa encontrar lo que falta en su tela, después de haberla dejado tres meses contra una pared, no tiene por qué pintar".

* NOTAS DE UN PINTOR SOBRE SU DIBUJO

Mi educación consistió en darme cuenta de los diferentes medios de expresión del color y del dibujo. Mi educación clásica naturalmente me ha llevado a estudiar a los maestros, a asimilálos en todo lo posible teniendo en cuenta el volumen, el arabesco, los contrastes o la armonía, y a relacionarlos con mis reflexiones sobre mis trabajos frente a la naturaleza, hasta que llegó el día en que me di cuenta de que me era necesario olvidar el oficio de esos maestros o mejor, de interpretarlo de una manera personal.

¿No es ésa la regla de todo artista de formación clásica? Enseguida viene el conocimiento y la influencia de los artistas del oriente.¹

Mi dibujo de una línea es la traducción más pura y directa de mi emoción. La simplificación del medio permite eso. Sin embargo, esos dibujos son más completos² de lo que creen ciertas personas que los consideran sólo croquis. Son generadores de luz; mirados en días cortos o con una iluminación indirecta, contienen de manera evidente, además del sabor y la sensibilidad de la línea, la luz y los diferentes valores que corresponden al color. Esas cualidades son bien visibles para muchos en pleno día. Esas cualidades provienen del hecho de que esos dibujos son siempre precedidos por estudios realizados con un medio menos riguroso que la línea (el humo por ejemplo o el carbón) que obliga a tener en cuenta, a la vez el carácter del modelo, su expresión humana, la calidad de la luz que lo rodea, su atmósfera y todo lo que no se puede expresar sino a través del dibujo. Y sólo cuando tengo la impresión de estar agotado por ese trabajo, que puede llevar

* *Le Point*, N° 21, julio de 1939

muchas sesiones, es cuando con el espíritu clarificado dejo ir mi pluma con confianza. Tengo entonces la sensación evidente de que mi emoción se expresa a través de la escritura plástica. Y apenas mi línea emocionada ha modelado la luminosidad de la página blanca, sin por eso quitarle a ella su calidad de blancura enternecedora,⁵ sé que no puedo agregarle nada más, ni retocar el trazo. La página está escrita; ninguna corrección es posible. Si no alcanza, sólo queda, como si fuera una acrobacia, recomenzar la labor. Contiene amalgamas según mis posibilidades de síntesis,⁶ los diferentes puntos de vista que he podido más o menos asimilar por mi estudio preliminar.

Las alhajas o los arabescos⁷ no sobrecargan nunca mis dibujos, que siguen al modelo, ya que esas alhajas y arabescos forman parte de mi orquestación. Bien ubicados, sugieren la forma o el acento de valores necesarios a la composición del dibujo. Aquí recuerdo la reflexión de un médico que me decía: "Al mirar sus dibujos asombra ver cómo usted conoce anatomía".⁸ A él, mis dibujos, cuyo movimiento estaba expresado por un ritmo lógico de líneas, le habían sugerido el juego de los músculos en acción.

Para liberar la gracia, lo natural, estudio mucho antes de hacer un dibujo a pluma. Jamás me impongo violencia, al contrario, soy el bailarín o el acróbata que empieza su jornada con numerosas horas de ejercitación y ablandamiento, de manera que todas las partes de su cuerpo le obedezcan⁹ cuando ante su público quiera traducir sus emociones mediante una sucesión de movimientos de danza, lentos o vivos, o por una pirueta elegante.

(A propósito de perspectiva mis dibujos definitivos de una línea tienen siempre su espacio luminoso y los objetos que los constituyen están en sus diferentes planos, en perspectiva pues, "pero en perspectiva de sentimiento", en perspectiva sugerida.)

Tomé siempre al dibujo no como un ejercicio de intención particular sino ante todo como un medio de expresión de sentimientos íntimos y de descripción de estados de ánimo, pero mediante recursos simplificados para dar más sim-

plicidad y espontaneidad a la expresión, de manera que llegue sin pesadez al espíritu de los espectadores". Mis modelos, figuras humanas, no son jamás comparsas en un interior. Son el tema principal de mi trabajo. Dependo absolutamente de mi modelo al que observé con toda libertad. Sólo después me decido a fijarlo en la postura que le corresponde con la mayor naturalidad. Cuando tengo una modelo nueva, adivino en el abandono de su descanso la posición que más le conviene, y me transformo en el esclavo de esa postura. A esas jóvenes las conservo por muchos años, casi hasta llegar a agotar el interés. Mis signos plásticos expresan probablemente sus estados de alma (palabra que no me gusta) en los cuales me intereso inconscientemente. Sus formas no son perfectas, pero son siempre expresivas. El interés emotivo que me inspiran no se ve especialmente en la representación de sus cuerpos sino, a menudo, en las líneas o en los valores especiales que están extendidos en la tela o sobre el papel formando su orquestación y su arquitectura.

Pero no todo el mundo ve eso.

Es posible que sea la voluptuosidad sublimada lo que todavía no es perceptible para todo el mundo.

Se dice de mí, "Ese hechicero que se complace en encantar monstruos". No creí jamás que mis creaciones fueran monstruos encantados o encantadores. Le respondí a alguien que decía que yo no veía a las mujeres como las representaba: "Si llegara a encontrar en la calle a alguna parecida a ellas, saltaría espantado".¹⁰ Ante todo, yo no creo una mujer, *yo hago un cuadro*.¹¹

A pesar de la ausencia de rasgos entrecruzados, de sombras o de medias tintas, yo no me prohíbo el juego de valores, las modulaciones. Modulo con mi trazo más o menos espeso, y sobre todo modulo por medio de las superficies que ese rasgo delimita sobre mi papel blanco. Modifico las diferentes partes de mi papel blanco, sin tocarlas, trabajando las zonas vecinas. Eso se ve muy bien en los dibujos de Rembrandt,¹² de Turner y, de una manera general, en los dibujos de los coloristas.

En resumen, trabajo *sin tema*. Tengo solamente concien-

cía de las fuerzas que empleo, y avanzo, empujado por una idea que no vislumbro sino a medida que se desarrolla la marcha del cuadro. Como decía Chardin: "Yo remuevo (o quito, ya que raspo mucho) hasta lograr el efecto buscado"

Hacer un cuadro parecería tan lógico como construir una casa si se partiera de buenos comienzos. El lado *humano* no debe preocuparnos. O se lo tiene, o no se lo tiene. Si uno lo tiene, colorea la obra a pesar de todo.

NOTAS DE MATISSE SOBRE LOS DIBUJOS DE LA SERIE *TEMAS Y VARIACIONES**

Cuando ejecuto mis dibujos *Variaciones*, el camino que hace mi lápiz sobre la hoja de papel tiene, en parte, algo de parecido al gesto de un hombre que busca, a tientas, su camino en la oscuridad. Quiero decir que mi camino no tiene nada de previsto. Soy conducido, no conduzco. Voy desde un punto del objeto de mi modelo a otro que veo únicamente solo, independientemente de los otros puntos hacia los cuales se dirigirá luego mi pluma. No es cierto que esté solamente dirigido por un empuje interior, que traduzco a medida que se origina, más que lo que mis ojos fijan desde el exterior y que no tienen para mí más importancia en ese preciso momento que constituir una débil luminosidad en la noche hacia la cual debo dirigirme en primer término. Para percibir, una vez llegado, otro resplandor hacia donde he de dirigirme, inventando siempre mi camino para llegar allí. ¿Un camino tan interesante no es lo más interesante de la acción?

Así como la araña lanza (¿o engancha?) su hilo a la aspe-
reza que le parece más propicia y de ahí a otra que ella
percibe enseguida, y va de punto en punto bordando su
tela.

En lo que se refiere a la confección de mis dibujos, mis
estudios, mis *Temas*, no entreví mi acción con total claridad,
porque ella es mucho más compleja y muy voluntaria. Ese
"muy voluntaria" es un serio obstáculo a la clarividencia de

* 1942. Redactadas en honor de Aragon después de haber leído el
manuscrito de "Matisse en France", publicado en "La Grande Sonnerie"
(Henri Matisse, novela, París, Gallimard, 1971).

a más, porque ese “muy voluntaria” i
urja con toda su evidencia.

mi trabajo de dibujos inspirados,¹³ si
a la hora y yo le presto atención, esto
arruinado, Durante mi otro trabajo,
puedo seguir una conversación, que l
o menos nebuloso y que no sirve a
í, si se me pregunta la hora, salgo de

lo que cuenta más, porque ese "muy voluntaria" impide que el instinto surja con toda su evidencia.

Durante mi trabajo de dibujos inspirados,⁴ si mi modelo me pregunta la hora y yo le presto atención, estoy perdido y el trabajo, arruinado. Durante mi otro trabajo, mi trabajo de estudio, puedo seguir una conversación, que llevo en un plano más o menos nebuloso y que no sufre a mi trabajo presente. Ahí, si se me pregunta la hora, salgo de otro mundo.¹¹

CARTA A ANDRÉ ROUVEYRE SOBRE EL DIBUJO DE ÁRBOL

Rouveyre:¹⁵

es saber cómo he llegado a este estudio del árbol que se puede llamar “el nacimiento de la cabeza de artista”. Para empezar, hay que dibujar el árbol:

ante el dibujo imitativo, como se aprenden a dibujar las europeas.

ante el sentimiento que su cercanía y su

CARTA A ANDRÉ ROUYEYRE SOBRE EL DIBUJO DE ÁRBOL

Mi querido Rouveyre

Tú quieres saber cómo he llegado a este estudio sentimental del árbol que se puede llamar "el nacimiento del árbol en una cabeza de artista". Para empezar, hay dos maneras de describir el árbol:

1) Mediante el dibujo imitativo, como se aprende en las escuelas de dibujo europeas.

2) Mediante el sentimiento que su cercanía y su contemplación te sugieren, como los orientales, según creo que me han contado.

Me han contado que los profesores chinos decían a sus alumnos: "Cuando ustedes dibujen un árbol, tengan la sensación de ascender" con él cuando comiencen por abajo".

Me han contado también que los japoneses hacían dibujar una silla, por ejemplo, en todas las posiciones, para pedir enseguida a sus alumnos que la dibujaran de memoria en la posición que le exigieran los sentimientos de su composición.

Cuántas veces quise dibujar árboles, sin lograrlo. Primero por imitación. Nunca me sentí urgido a proseguir mis dibujos, ya que sólo conseguía algo sin vida, sin ninguna relación con el sentimiento que me había movido a dibujar el árbol. Luego, cuando no entraba en juego sino mi sentimiento o mi emoción, estaba de tal manera transportado por la belleza del tronco, su poder y su misterio que no podía pasar de sus ramas centrales. Sin embargo, cuando no tenía la obsesión de dibujarlo, lo sentía en su totalidad de lo bajo a lo alto. Me acuerdo de dos tilos que estaban a cada lado de la puerta de

mi casa de Issy, y a los que habían dejado crecer sin podarlos desde hacía cincuenta años, desde su nacimiento. Yo los miraba todas las mañanas desde mi cama, y seguía el dibujo de las ramas hasta su punto final, admirado por ese movimiento tan lógico, tan natural, con un sentido de dependencia armonioso.

Un jardinero me persuadió después de no sé cuántas tentativas sobre la necesidad de cortar esa copa para que tuviera solo 1,50 m, a fin de que los extremos de las ramas no se debilitaran; con el primer corte, sentí que se desvanecía todo el interés que el árbol había hecho nacer en mí, y años después, aun con la copa reformada, sentí constantemente su mutilación.

Y entonces, aunque yo sentía al árbol en su totalidad, cuando lo quería dibujar era sólo el tronco lo que me absorbía, y cuando debía terminarlo, lo continuaba en unas ramas con un dibujo que lo explicaba, sí, pero que no despertaba ningún interés en mí. Durante mucho tiempo sentí que rechazaba el estudio de los tilos, hasta que, hace unos pocos meses, sin premeditación, tomé un bloc de papel de cartas e intenté dibujar las ramas de un follaje por los medios más simples, y a medida que se volcaba la tinta de mi pluma sobre ese papel, vi surgir los follajes.

Asimismo, yo había observado que en los trabajos de los orientales el dibujo de los espacios blancos dejados alrededor de las hojas contaba tanto como el dibujo mismo de las hojas. Y que en el juego de dos ramas cercanas, las hojas de una de ellas estaban más en relación² con las vecinas que con las propias.

Las hojas de una rama estaban todas dibujadas en la misma dirección con la misma forma, y habrían sido monótonas sin las hojas de la rama vecina a las que se contraponían por el dibujo del vacío que separaba a las dos ramas. (¿Soy claro?)

Dibujé entonces las hojas poco a poco, y a medida que mis ramas ascendían, con un dibujo simplificado, por ejemplo, las hojas no tenían ninguna nervadura. Observe que esas hojas están completas. Y si hubiera querido agregarles sus nervaduras,¹⁸ las habría destruido. No fue sino en otro dibujo he-

cho a continuación cuando introduce la nervadura como nuevo elemento de composición. Enseguida hice un tronco, con ramas en el mismo plano, paralelas al horizonte, luego en otro dibujo introduje las ramas en planos variados.

Pienso en el malabarista que aprende juegos malabares con dos pelotas, luego con 4, con 5, con 6, después agrega al conjunto una cuchara, y finalmente su sombrero. No hay que trabajar con los elementos que no hayan pasado por el sentimiento.

Me acuerdo que uno de mis hijos, cuando pequeño, creía contar los coches que desfilaban en sentido contrario al de nosotros, entonces decía en el momento que pasaban: un coche... un coche... un coche...

El dibujo de imitación de la escuela es así: no crea ningún vínculo real entre los objetos, los acerca solamente, sin darles ningún lazo sentimental. Es el espectador quien construye su historia basándose en un título propuesto y elementos que sostengan dicho título.

El dibujo de imitación cree expresar un árbol cuando dibuja sus hojas una a una, no crea un árbol con sólo 25 o 30 hojas, como lo hacía Poussin en sus paisajes. Pienso en *El racimo* del Louvre y en otros cuadros de las vecindades. *Apolo en casa de Dafne*, ese cuadro tan profundo (los rojos de las vacas y el cielo azul), en el *Diluvio*¹⁶ (hay un árbol a la izquierda).

En la escuela no se inventa, o si no, se inventa de la peor manera, juntando cosas, unas con otras, sin reunir las en el crisol de la imaginación.

Es posible que haya sido a fuerza de dibujarlas por imitación que pude obtener solidez y plenitud en mis hojas, ése fue mi camino, fui llevado por las circunstancias, ¿pero ese camino le es necesario a todo el mundo?

Pertenezco a una generación en la cual todo debía surgir de la sensación, alimentada en la naturaleza²⁰ y concretada inmediatamente, sin memoria, pues todo lo que se agregaba después de la sesión estaba dicho, era lo de buen gusto, por lo tanto malo, y fue en reacción que Degas dijo: "Cuando copio del natural un elemento de mi cuadro, es el elemento que no existe".

En mi juventud, cuando uno dejaba el caballete, se iba con un sentimiento de felicidad o descontento según la cosa hubiera marchado más o menos bien, pero se perdía todo contacto con el cuadro en el que se estaba trabajando.

Por otro lado, los pintores cambiaban de cuadro casi cada hora, de acuerdo con los cambios de luz que recibieran los objetos según el movimiento del sol (Manet, Manquet). No se miraba al Louvre para no desorientarse, es decir, para no perder el camino. Pero se miraba a los japoneses porque mostraban color. En síntesis, uno se desarrollaba estrechando el cerebro en lugar de hacer lo contrario.

Gustave Moreau decía:

Se debe desarrollar así: [croquis, y no así [croquis].¹

Cuando un maestro trabaja simplemente, con grandes relaciones, es porque su sentimiento rechaza las cosas complicadas que no le vienen directamente y que no van directamente al sentimiento de otros. Lo que a veces se toma por un defecto, por una falta, se transforma así en una cualidad esencial.

He aquí, mi querido amigo, todo lo que te puedo decir. Mme. Lydia, que irá mañana a Vence, te llevará esta carta, un volumen nuevo de Braun sobre mi obra, así como también los dibujos del árbol que te recomiendo. Cuando tenga la fotos, haremos el cambio. Espero no haber sido demasiado confuso. Además, te he escrito estas cosas al correr de la pluma, es verdad que las domino bastante bien, pero me doy cuenta también de que eso no alcanza.

REFLEXIONES SOBRE EL DIBUJO DEL ÁRBOL.
REFRIGERADAS POR LOUIS ARAGON*

Yo le he mostrado, ¿no es cierto?, los dibujos que hice, en estos tiempos, para aprender a representar un árbol, los árboles. Como si nunca los hubiera visto, dibujé árboles. ² Yo veía uno desde mi ventana. Tuve que comprender paciente-mente cómo se hace la masa del árbol, después el árbol en sí, el tronco, las ramas, las hojas. Primero las ramas, que se disponen simétricamente, sobre un solo plano. Después, como las ramas giran y pasan delante del tronco. No se equivoquen: no quiero decir que mirando el árbol a través de mi ventana mi trabajo consiste en copiarlo.

El árbol es todo un conjunto de efectos que actúan sobre mí. No es cosa de dibujar el árbol que veo. Tengo ante mí un objeto que ejerce sobre mi espíritu una acción, no sólo como árbol, sino en relación con toda una serie de otros sentimientos. Yo no me libero de mi emoción copiando el árbol con exactitud o dibujando las hojas una por una en un lenguaje corriente... sino después de haberme identificado con él. Necesito crear un objeto que parezca el árbol. El signo del árbol. Y no el signo del árbol tal como en el caso de los pintores que aprendieron a hacer el follaje dibujando 33, 33, 33, como hace contar el médico cuando ausculta... Eso no es sino el desecho de la expresión de otros... Los otros inventaron su signo. Retornarlo es retomar una cosa muerta: el punto de llegada de su emoción; ese desecho de la expresión de otros no puede estar en relación con mi sentimiento original. Observe Claude Lorrain, Poussin, tienen maneras propias para

* Extracto de "Matisse-en-France", 1942 (*Henri Matisse*, novela, Paris, Gallimard, 1971)

dibujar las hojas de un árbol, inventaron su manera de expresión de hojas, y lo hicieron de una manera tan hábil que se dice que ellos dibujaron ses árboles hoja por hoja. Manera simple de hablar: en realidad, ellos han podido tal vez representar cincuenta hojas en lugar de dos mil. Pero la manera de ubicar el signo hoja multiplica las hojas en el espíritu del espectador, quien entonces ve dos mil. Tenían estos pintores su lenguaje personal. Eso después se transformó en un lenguaje dado, pero a mí me hace falta encontrar signos que estén en relación con la calidad de mi invención. Serán signos plásticos nuevos que entrarán a su vez en el lenguaje común, si lo que digo a través de ellos llega a tener importancia en relación con los otros. La importancia de un artista se mide de acuerdo con la cantidad de signos que introduzca en el lenguaje plástico.

LA EXACTITUD NO ES LA VERDAD*

Entre los cuarenta y ocho dibujos que he elegido con el mayor cuidado para esta exposición, hay cuatro —pueden ser retratos— hechos de acuerdo con el reflejo de mi cara en un espejo. Se los señalo particularmente a la atención de los visitantes.

Estos dibujos resumen, a mi entender, el resultado de profundas observaciones hechas a lo largo de mucho tiempo sobre los caracteres del dibujo, que no dependen de las formas copiadas con exactitud del modelo natural, ni tampoco de la suma de detalles exactos reunidos pacientemente. Dependen del sentimiento profundo del artista ante los objetos elegidos que detuvieron su atención y penetraron su espíritu.

Mi convicción sobre este tema se fortaleció cuando comprobé por ejemplo, que en las hojas de un árbol —en la higuera particularmente— hay una gran diferencia de formas entre unas y otras, y que esto no es un obstáculo para reunir las en función de un carácter común. Las hojas de higuera, dentro de todas las fantasías que sus formas ofrecen, siguen siendo hojas de higuera. Y he hecho la misma observación en todos los otros productos de la tierra: frutas, legumbres, etcétera.

Existe, pues, una verdad esencial que hay que liberar del espectáculo de objetos que se quiera representar. Es la única verdad que importa.²³

Los cuatro dibujos en cuestión están hechos sobre un mismo tema.

* 1947. Prefacio del catálogo de la Exposición *Henri Matisse, dibujos*, organizada por la APTA en Lezai. Los cuatro retratos que Matisse envió fueron reproducidos en el catálogo.

Sin embargo, cada uno de ellos está escrito con una aparente libertad de líneas, de contornos y de expresión de volúmenes.

En efecto, ninguno de estos dibujos puede superponerse al otro ya que todos son de contornos completamente diferentes.

En los cuatro dibujos en cuestión la zona alta del rostro es similar, pero la inferior es completamente distinta: en el N° 13 de este catálogo esa zona baja es maciza y cuadrada; en el N° 14 está alargada en relación con la zona superior; en el N° 15, termina en punta; en el N° 16 no hay ninguna semejanza con las partes inferiores de las caras de los otros dibujos.

Sin embargo, los diferentes elementos que componen esos cuatro dibujos traducen la misma amplitud de la constitución orgánica del personaje. Estos elementos no están expresados con el mismo signo, no obstante, se vinculan en cada dibujo con el mismo sentimiento: la manera como la nariz está insertada en esa cara, la oreja fijada en el cráneo, la forma como está suspendido el maxilar inferior, cómo se sostienen los anteojos sobre la nariz y en las orejas, la tensión de la mirada, su igual densidad en todos los dibujos, aunque en cada uno los matices de la expresión sean diferentes.

Es evidente que este conjunto de elementos describe al mismo hombre en cuanto al carácter, a la personalidad, a la manera de considerar las cosas, a su reacción ante la vida, a sus reservas frente a ella, que le impiden una liberación sin control. Es el mismo hombre que permanece siempre como espectador atento a la vida y a sí mismo.

Es evidente que la inexactitud anatómica, orgánica, de esos dibujos no ha dañado en absoluto a la expresión del carácter íntimo de la verdad esencial del personaje sino que, por el contrario, ha servido como medio de expresión.

¿Esos dibujos son retratos o no son retratos?

¿Qué es un retrato?

¿No es la obra que traduce la sensibilidad humana del personaje representado?

El único pensamiento que se conoce de Rembrandt es: "No he hecho sino retratos".²⁴

¿Acaso el retrato que está en el Louvre pintado por Rafael y que representa a Juana de Aragón en traje de terciopelo rojo es realmente lo que se puede llamar un retrato ?²⁷

Se puede comprobar en cada uno de esos dibujos que el azar ha contribuido poco al resultado del trabajo. Tienen en sí la veracidad del carácter expresado. La misma luz los bana y es la misma calidad plástica propia de sus diferentes partes: rostro, fondo, transparencia de cristales, así como también la idea del peso de las cosas — todo intraducible en palabras y sólo obtenido mediante los compartimentos del papel delimitados por una simple línea, casi siempre del mismo espesor.²⁸

Cada uno de estos dibujos lleva, me parece, una invención que le es particular y que viene de la penetración del tema por parte del artista, que llega hasta una identificación perfecta con su modelo, de manera que la verdad esencial en cuestión constituye el dibujo. Esa verdad esencial no está en absoluto alterada por las condiciones de la ejecución de ese dibujo, al contrario, la expresión de esa verdad a través de la liviandad de su línea y de su libertad se adapta a las exigencias de la composición; y esa verdad se matiza, se vivifica incluso, gracias a la disposición del espíritu del artista que la expresa. La exactitud no es la verdad.

Vence, mayo de 1947

RETRATOS*

El estudio del retrato parece olvidado hoy. Sin embargo, es una fuente de interés inagotable para quien tenga el don o simplemente la curiosidad.

Se podría decir que el retrato fotográfico es suficiente. Para la antropometría, sí, pero para el artista que está a la búsqueda del carácter profundo de un rostro, el planteamiento es distinto: la consignación los rasgos del modelo descubre sentimientos desconocidos a menudo para el mismo mago que los ha dado a luz.

El análisis de un fisonomista sería casi imprescindible para tratar de traducir esa fisonomía en lenguaje claro, ya que esos rasgos sintetizan y contienen muchas cosas que el pintor ni sospecha de antemano.²⁷

Los verdaderos retratos, es decir, aquellos cuyos elementos lo mismo que los sentimientos, parecen salir del modelo, son bastante raros. En mi juventud, visitaba a menudo el Museo Léonard en San Quintín. Ahí se veían reunidos un centenar de esbozos hechos por Quentin-Latour al pastel, previos a sus grandes retratos. Impresionado por esos amables rostros, comprobé, enseguida, que cada uno de ellos era bien personal. Yo estaba sorprendido, al salir del Museo, por la variación de las sonrisas de esas máscaras, y aunque naturales y encantadoras en su totalidad, me impresionaban al punto de tener yo mismo cansados los músculos de la risa. En el siglo xvii, Rembrandt, con su pincel o su buril, hizo verdaderos retratos. Mi maestro Gustave Moreau decía que antes de ese maestro no se habían pintado sino muecas, y

* Prefacio a *Retratos*, colección de retratos hechos por H. Matisse, aparecida en 1954, ediciones André Sauret, Montecarlo.

Rembrandt mismo afirmaba que toda su obra no eran sino retratos. Retengo este pensamiento que me parece justo y profundo.

El rostro humano me ha interesado siempre mucho. Y tengo una destacada memoria para las caras, incluso si las he visto una sola vez. Cuando las miro no acudo a ninguna psicología, sino que su expresión, a menudo particular y profunda, me llama la atención. No tengo necesidad de expresar con palabras el interés que despiertan en mí, se me quedan fijadas por su particularidad expresiva y por un interés que es totalmente de orden plástico.²⁸

De esa primera impresión que se produce ante la contemplación de un rostro, depende la sensación principal que me guía constantemente durante la ejecución de un retrato.²⁹

He estado mucho tiempo representando el rostro humano mediante el dibujo puro como para no poder darle el resultado final de mis esfuerzos, el carácter personal, así como un retrato por Rafael antes que nada es un retrato de Rafael. Hacia 1900, me esforzaba en copiar literalmente una cara de acuerdo con fotografías, lo que me mantenía en los límites del carácter aparente de un modelo. A partir de esa época varias veces retomé este tipo de trabajo.³⁰ Es decir, al seguir la impresión producida en mí por una cara, buscaba no alejarme de su construcción anatómica.

Acabé por descubrir que el parecido de un retrato proviene de la oposición que existe entre el rostro del modelo y las otras caras; en una palabra, de su asimetría particular. Cada figura tiene su ritmo particular y es ese ritmo el que crea la semejanza. Para los occidentales, los retratos más característicos se han dado entre los alemanes: Holbein, Dürero y Lucas Cranach. Juegan con la asimetría, con la diferencia de los rostros, a diferencia de los meridionales que tienden muy a menudo a reunir todo en un tipo regular en una construcción simétrica.

Sin embargo, creo que la expresión esencial de una obra depende casi totalmente de la proyección del sentimiento del artista, de acuerdo con su modelo, y no de la exactitud orgánica de este modelo.

Tuve la revelación en el estudio del retrato pensando en mi madre. En una oficina de Correos de Picardía yo esperaba una comunicación telefónica. Para pasar el rato tomé un formulario telegráfico que estaba sobre la mesa y dibujé una cabeza de mujer. Dibujaba sin pensar en ello, mi pluma volaba a su voluntad; de pronto, me sorprendí al reconocer en esos trazos el rostro de mi madre con todas sus delicadezas.³¹ Mi madre tenía una cara de rasgos generosos, que llevaba en sí la distinción profunda de las flamencas francesas.

Yo era por entonces un alumno muy dedicado al dibujo "clásico". Quería crecer en las reglas de la escuela, especie de desperdicios de aquella enseñanza de los maestros que nos precedieron, en una palabra, la parte muerta de la tradición, donde todo lo que no estuviera sustentado por la naturaleza, todo lo que proviniera del sentimiento o de la memoria era "afectado". Capte las revelaciones de mi pluma y comprendí que el espíritu que compone debe guardar una especie de virginidad con respecto a los elementos elegidos y dejar de lado lo que venga por el lado del razonamiento.

Antes de la revelación que tuve en la oficina de Correos comenzaba mi estudio siguiendo una indicación esquemática, hábilmente consciente, mostrando las razones del interés que despertaba en mí el modelo que iba a interpretar. Pero después de esa experiencia, esa indicación preliminar a la cual me referí se vio modificada desde su origen. Después de haber blanqueado y vaciado mi cerebro de toda idea preconcebida, tracé esta indicación preliminar con mano sumisa únicamente a mis sensaciones inconscientes, nacidas del modelo. Y me cuidé bien de introducir en esa representación una nota buscada o rectificar algún error material.

La transcripción casi inconsciente de la significación del modelo es el acto inicial de toda obra de arte, y particularmente de un retrato. En consecuencia, la razón está para dominar, para contener y ofrecer la posibilidad de reconstruir usando el primer trabajo como trampolín.

La conclusión de todo esto es que el retrato es una de las artes más singulares. Exige del artista dotes particulares y una posibilidad de identificación casi completa del pintor con

su modelo. El pintor debe encontrarse ante su modelo sin ideas preconcebidas. Todo debe llegar a su espíritu imperceptiblemente. Como en un paisaje le llegaban los olores del lugar, el olor de la tierra, de las flores asociadas a los juegos de nubes, a los movimientos de los árboles y a los diferentes ruidos del campo.

Al no poder hablar sino de mis experiencias, les cuento: estoy ante una persona que me interesa ¹² y con lápiz o carbonilla fijo sobre el papel, más o menos voluntariamente, su apariencia. Eso me permite —en el curso de una conversación intranscendente, durante la cual hablo o escucho sin ningún espíritu de oposición— dar libre curso a mis facultades de observación. En ese momento no habría que hacerme una pregunta precisa, ni siquiera banal como “¿qué hora es?”, porque mi ensueño y meditación sobre el modelo se interrumpirían, comprometiendo gravemente el buen resultado de mi trabajo.

Al cabo de media hora, o una hora tal vez, me sorprendo al ver aparecer poco a poco sobre el papel una imagen más o menos precisa y parecida a esa persona con la cual estoy en contacto.

Esta imagen va surgiendo ante mí como si cada trazo de la carbonilla fuera borrando del espejo el vaho que me impedía verla hasta ese momento.

Éste es, en general, el magro resultado de una primera sesión. Me parece prudente dejar pasar dos o tres días antes de tener la segunda reunión para continuar mi trabajo. Durante este intervalo se produce cierta fermentación cerebral inconsciente. Y gracias a esas fermentaciones, y de acuerdo con las impresiones recibidas de mi modelo durante la primera sesión, reconstruyo mi dibujo cerebralmente con más certeza que el dibujo obtenido en mi primer contacto.

Cuando vuelvo a ver el ensayo que fue punto de partida, me parece débil, sin compromiso; pero a través de lo borroso de esta imagen incierta siento una construcción de líneas sólidas. En la siguiente sesión esa imagen libera mi imaginación, que trabaja según la inspiración acorde con esta construcción, e incluso trabaja con lo que me viene directamente

del modelo. El modelo es para mí sólo un tema particular del que surge el impulso de líneas o valores que despejan mi horizonte limitado.

Esta segunda sesión es similar a un nuevo encuentro con alguien por quien siento simpatía. El modelo debe estar tranquilo y sentir una corriente de confianza " con su observador, con quien sostiene una conversación que nunca toca temas particulares de mayor interés. Parece que se estableciera entonces entre ambos interlocutores un juego de términos intercambiados por ellos que son cada vez más comunes.

Generalmente aparece, en relación con las impresiones de esta sesión, una construcción lineal. Las construcciones hechas en el curso de la primera confrontación se borran para dejar entrever los rasgos más importantes, la sustancia viviente de la obra.

Las sesiones continúan con ese mismo espíritu sin que probablemente nuestros dos personajes se hayan informado materialmente más de lo que sabían en un primer momento el uno sobre el otro. Sin embargo, algo ha nacido, y se ha establecido una interpretación sentimental que hace sentir a cada uno el calor humano del otro y cuya culminación será la conclusión del retrato en pintura, o bien el expresar en "dibujos rápidos" lo que me ha llegado del modelo.

Llegué a un conocimiento profundo de mi modelo. Después de un largo trabajo al carbón, constituido por una cantidad de estudios analíticos más o menos difíciles, surgieron visiones que, pareciendo someras, eran en realidad la expresión de las relaciones íntimas entre el artista y su modelo. En esos dibujos estaban todas las finezas de observación entrevistas durante el trabajo, que saltaban a la vista como saltan de un estanque las burbujas de la fermentación.

Esos trabajos surgieron con naturalidad, constituidos por elementos sin coordinación aparente con el trabajo de análisis que los precedió, y la multiplicidad de sensaciones expresadas en cada uno de ellos parece de imposible ejecución, ya que es enorme la rapidez con que esas sensaciones se reúnen. Estoy absolutamente convencido de que esos dibujos representan la culminación de mi curiosidad.

Durante una visita amistosa, el cirujano-profesor L me decía: "A mí me gustaría saber cómo hace usted sus dibujos rápidos". Le respondí que eran como revelaciones resultantes de un trabajo de análisis sin una realización evidente y previa del tema a tratar, una especie de meditación. Me dijo entonces: "Es así como yo hago mis diagnósticos. Cuando me preguntan: ¿Por qué dice usted eso?, respondo: No sé nada, pero estoy seguro, y soy sincero".

EL ETERNO CONFLICTO DEL DIBUJO Y DEL COLOR*

Carta dirigida a Pierre Bonnard el 13 de junio de 1940

Su carta me ha encontrado esta mañana aplastado y completamente desalentado, naturalmente me sentía lejos de sus elogios y sin embargo de acuerdo con mis deseos. Me siento paralizado por no sé qué de convencional que me impide expresarme como yo quiero en pintura. Mi dibujo y mi pintura se separan. *

Tengo el dibujo que me conviene, ya que él devuelve lo que yo siento de particular. Pero tengo una pintura contenida por convenciones novedosas de colores lisos " por las cuales debo expresarme completamente, con tonos locales, de manera exclusiva, sin sombras, sin modelado, colores que deben reaccionar los unos con los otros para sugerir la luminosidad y el espacio espiritual. Eso no va para nada con mi espontaneidad, que me hace dudar en un minuto de un largo trabajo porque reconozco mi cuadro varias veces en el curso de su ejecución sin saber realmente adónde voy, dejándome llevar por mi instinto. Encuentro un dibujo que, después de estudios analíticos, tiene la espontaneidad que me descarga totalmente de lo que siento, pero este medio es exclusivamente para mí, artista y espectador. Pero un dibujo de colorista no es una pintura. Habría que hacer un equivalente en color. Es a eso a lo que aún no llego.

* Bajo este título —tomado de una expresión de Matisse en una carta dada a André Rouveyre el 6 de octubre de 1941— publicamos extractos de cartas escritas a distintos destinatarios entre 1930 y 1947, extractos que señalan determinados momentos de ese "conflicto" que para Matisse sólo se resolverá en *jazz* y en los papeles recortados.

Le agradezco, de todas maneras, sus palabras que me han hecho gran bien, ya que me obligan a reaccionar para llegar a merecerlas. ¡Qué lástima no poder vernos más a menudo!

(Matisse-Bonnard, 1970)

A Pierre Matisse, el 11 de febrero de 1940

El trabajo va mejor. " Espero poder romper ese cerco que me rodea y cantar con toda libertad. Lo vi a Bonnard, está en Cannes. Se mantiene bien. Tiene 72 años.

(Schneider, 1970)

A Pierre Matisse, el 11 de febrero de 1940

Me esfuerzo en aferrarme a mi trabajo.¹⁷ Antes de llegar aquí, había proyectado pintar flores y frutas. Dispuse varios temas en el taller, pero esta incertidumbre que nos rodea (ya que esta región puede ser ocupada con cualquier pretexto) hace que no pueda o que tema empezar a trabajar cara a cara con objetos que es necesario que anime con mi sentimiento. También apalabré a un grupo de extras cinematográficos que me mandan sus más hermosas jóvenes. Y cuando no tengo ganas de trabajar les doy diez francos y tengo así tres o cuatro modelos jóvenes y bonitas que me posan por separado para que yo dibuje por espacio de tres o cuatro horas por la mañana y tres horas por las tardes. Eso me permite estar en medio de mis flores y mis frutas con las cuales entro en contacto dulcemente, imperceptiblemente. A veces me detengo en un motivo, un rincón del taller que encuentro expresivo; incluso sobre mí y sobre mis fuerzas, espero el rayo que no puede dejar de caer. Ese pensamiento absorbe toda mi vitalidad.

[...] Espero dedicarme muy pronto a la pintura, pero la

otra idea me aplasta debo inventar y eso exige un gran esfuerzo para el que tendría que tener algunas reservas [...]

(Schneider, 1970) ³⁸

A Pierre Bonnard, 7 de septiembre de 1940

Volví a Niza después de una decena de días, tras un viaje bastante penoso. Me puse inmediatamente a trabajar para volver a encontrar mi equilibrio, pero hay aquí tal hipocresía, ambiente de soplones y una angustia general que viene de todo lo que se dice y se repite (estoy seguro de que sin gran fundamento) sobre la próxima ocupación de Niza, que estoy profundamente afectado por contagio, y por lo tanto mi trabajo se hace muy difícil y estéril. Creo que hacerle una visita a usted me haría mucho bien. Ciertamente que la vista de su pintura aligerará ese muto que tengo ante mis narices en este momento y me hará tomar las cosas, y sobre todo mi trabajo, de una manera más simple, más directa [...]

(Matisse-Bonnard, 1970)

A Pierre Matisse, 18 de septiembre de 1940

[...] felizmente acabo de completar casi o quizá del todo un cuadro comenzado hace un año ³⁹ que conduje a la aventura. En definitiva, cada uno de mis cuadros es una aventura, que es lo que despierta el interés. Y no lo oltezo sino cuando la aventura ha terminado y bien. Sólo yo corro los riesgos. Así, aquel cuadro que en su origen fue realista, con una hermosa joven morena durmiendo sobre mi mesa de mármol en medio de frutas, se transformó en un ángel que duerme sobre una superficie violeta, el más hermoso violeta que yo haya visto, sus carnes son rosadas como una rosa pulposa y cálida, y su vestimenta consiste en una blusa azul violáceo pálido muy suave, y una falda verde esmeralda (tiene un poco de blanco en la

mezcla) que es un color acariciador. Todo esto sostenido por un luminoso negro azabache.

*"First papers on Surrealism",
Nueva York, Consejo Coordinador, 1942*

A Pallady, en el año 1940 o 1941

Encontré una hermosa blusa rumana, ⁴¹ antigua, una blusa bordada con diminuto punto cruz rojo viejo que debió de pertenecer a alguna princesa. Me gustaría conseguir otras, que cambiaría, por un buen dibujo: 1) azul claro casi blanco, 2) rojo bermellón frío que haya tomado por cercanía de combinación la profundidad y suavidad del rojo Venecia (¿por qué no haber tomado entonces el rojo Venecia? Porque sobre sus vecinos provoca reacciones menos intensas), 3) violeta cobalto claro que tú me viste usar para eso, color cuya intensidad tú conoces, 4) ocre amarillo puro en capas ligeras, 5) carnes, rosa cadmio bermellón un poco cálido, 6) fondo del cuadro bordado amarillo limón, 7) falda y todo lo que es lineal, negro marfil, 8) ultramar y blanco en capas livianas, igual tonalidad que la blusa sólo que más oscuro, 9) tela blanca. He aquí un cuadro que me ha llevado más de un año, los que no vean sino la manera como trabajé la cabellera y el bordado del hombro creerán que soy un farsante, pero tú sabes

*(Correspondencia Matisse-Pallady, pub. cada en Secolul 20,
Nº 6, 1965, y en el Catálogo Schneider, 1970)*

A Pierre Matisse, el 25 de octubre de 1940

Mientras tanto trabajo y lo hago con una cierta libertad porque sé que mis cuadros no son esperados. No se conoce el futuro, nadie lo conoce. Estoy decidido a no abandonar Niza, mi vida está entre las paredes de mi taller. [...] [El pro-

blema para mí está] en encontrar una armonía entre mi dibujo, los colores y mi sentimiento.

(Schneider, 1970)

A Pierre Bonnard, el 7 de noviembre de 1940

Tanto mejor para usted que su trabajo ande bien. En mi caso no llego nunca a terminar, reconozco incesantemente. Terminé una ligata duramente, comenzada en enero, es decir hace casi un año, después de cuarenta sesiones, y tengo una naturaleza muerta aún no terminada y que tiene unas treinta sesiones de trabajo. Desde que he vuelto a Niza trabajo a diario. Es evidente que nuestra inquietud constante trabaja el trabajo inconsciente que habitualmente nos sostiene cuando no tenemos el caballete delante. Una vez más, hay que esperar.

(Matisse-Bonnard, 1970)

A Pallady, el 7 de diciembre de 1940

Pero, sin embargo, con una naturaleza muerta hecha con veneras,¹¹ un florero azul, una taza de café, una cafetera, tres manzanas verdes sobre una mesa de mármol negro y verde — a la que transformé tras trabajar durante treinta sesiones —, creo haber llegado a la culminación de lo que puedo hacer en ese sentido abstracto, a fuerza de meditación, rechazos en distintos planos, tanto de construcción como de simplificación (espero que tú me comprendas o que yo me haga comprender en algo). En este momento no puedo ir más lejos, y no puedo — y no es el caso — repetir-me. Entonces estoy llevado a permanecer en una concepción menos extraordinaria, menos espiritual. Siento que me he acercado a la materia de las cosas. Por eso pinto ostras.¹² Ahí, mi querido, las sensaciones gustativas son necesarias.

Es preciso que en la representación de una ostra quede algo de lo que ella es. Tengo aquí el tercer cuadro que hago sobre este tema; que se entienda bien, en mi defensa, que hago caso de la pieza y del espacio que la circunda. He limitado mi libertad, eso me ha exigido grandes esfuerzos y he llegado a encontrar las calidades naturales, pero he debido encauzarlas desde hace tiempo. Son los sabores de la pintura sabrosa que creo que te interesarán. No sé qué vendrá después, no sé cuál es el valor de lo que acabo de hacer, el chico es un recién nacido. Pero estoy seguro de que esos cuadros, aunque vivos de colores, no pueden hacerse sino al óleo, mientras que desde hace tiempo para mí sólo era cosa de líneas y colores, y cualquier medio me era igual, acuarela o aguada; era sólo cuestión de la unión expresiva de superficies coloreadas y proporcionadas de maneras diferentes. Creo que es un resultado. Quisiera vivir lo bastante como para volver a mi precedente concepción y ver qué es lo que mi nuevo trabajo aporta.

(Schneider, 1970)

A André Rouveyre, 4 de junio de 1941

He vuelto al trabajo y he comenzado con dibujos de mí mismo. Te mando algunas fotos para que me digas si no he perdido demasiada energía [...]

(Correspondencia Matisse-Rouveyre publicada en
La Revue des Arts, N° 2, junio de 1956)

A André Rouveyre, 12 de junio de 1941

Luego de una triste sesión¹⁹ con una modelo, linda muchacha, aunque vacía de expresión, me cansé de hacer esfuerzos inútiles para darle un poco de vida [...].

*A André Rouveyre, 6 de octubre de 1941*⁴⁴

Mi viaje de vuelta fue muy bueno. Almorcé en Niza y, después de la siesta, ya estaba ante mi tela. Pero me fue imposible proseguir mi idea y Lydia pasó su tarde — su fin de la tarde, ya que tuvo que subir a pie a Cimiez — borrándome la tela que ahora está completamente limpia. Espero volver a empezar mañana. Qué vida de tormento cuando se depende, con mi sensibilidad aguda, de un método, o mejor dicho cuando una sensibilidad aguda impide apoyarse sobre un método de sostén. Estoy completamente trastornado — claro que recuerdo que toda mi vida ha sido así. Al momento de desesperación le sigue un instante feliz de revelación que me permite hacer algo que sobrepasa el razonamiento y que también me deja desconcertado ante una nueva empresa. Aunque yo veo que eso va a ser siempre así para mí, persisto en buscar el hilo de Ariadna que debe conducirme locamente a poder expresarme en eso que creo tener de excepcional, con medios (colores) más ricos que el dibujo de una línea, con el cual saco de mi interior lo que me emociona de la naturaleza, en la simpatía que creo entre los objetos que me rodean, alrededor de los cuales vivo, y en los cuales ubico mis sentimientos de ternura, sin correr el riesgo de sufrir como en la vida.[.]

En este momento ⁴⁵ recibo el artículo de Lhote. Gracias amigo Rouveyre. Ese artículo inteligente me interesa aunque no me ensene absolutamente nada. Es una simple comprobación que hace Lhote. El eterno conflicto del dibujo y del color en un mismo individuo — cosa que él no dice, felizmente, ya que permite un dejo de esperanza. Yo trabajo⁴⁶ para no perder esta esperanza.

(Correspondencia Matisse-Rouveyre,
1956 y Schneider, 1970)

A André Rouveyre, 7 de octubre de 1941

Después de la calma que sobrevino apenas te escribí, he esperado pacientemente y aun con el recogimiento propio

de la vigilia de armas, la sesión de hoy (fui a ella con candor. La tarde ha sido feliz; la tela es lo que ella es, no es una obra de arte, pero es pura. Tengo todavía un último color que ubicar que es como su clave de bóveda, y todo saldrá bien, si estoy inspirado).

(Matisse-Rouveyre, 1956)

A André Rouveyre, 30 de octubre de 1941

[...] Mi inspiración para el dibujo llega a su fin y voy a retomar la pintura.⁴⁷

A André Rouveyre, a comienzos de 1942

Voy a dedicarme a la pintura con el mismo ardor que puse al dibujar. Voy a hacer pintura *con ladrillos*. No sé por qué se me ha presentado esta expresión; quiero decir que voy a trabajar en densidad. Alguna cosa que esté dentro del género de mi naturaleza muerta roja y negra con conchillas.

(Schneider, 1970)⁴⁸

*Extractos de una entrevista radiofónica
a comienzos de 1942*

Señor Matisse, ¿por qué pinta usted?

"Para traducir mis emociones, mis sentimientos y las reacciones de mi sensibilidad en términos de color y forma", cosa que no puede hacer ni la cámara fotográfica más perfeccionada, incluso en colores, ni el cine. Desde el punto de vista del espectáculo y distracción, el cinematógrafo tiene una gran ventaja sobre la pintura [...] En cuanto a los retratistas, son superados por los buenos fotógrafos [...]"

En esas condiciones, si hay artistas, ¿para qué sirven?

"Son muy necesarios al dar eso que ellos pueden agregar al color y a la forma, por la riqueza de su imaginación intensificada por su propia emoción, porque reflexionan sobre las bellezas de la naturaleza, que es el caso también de los poetas y los músicos. En consecuencia, sólo necesitamos entre los pintores a aquellos que tengan el don de traducir sus sentimientos íntimos en términos de color y forma. Yo les he dicho a mis jóvenes alumnos: ¿Quieren pintar? Antes que nada ustedes deben cortarse la lengua porque, de acuerdo con la decisión tomada, ustedes ya no pueden expresarse sino a través de los pinceles".

(Originalmente escritos en inglés y
citado en Barr, 1951, p. 562)

A Pierre Matisse, 3 de abril de 1942

Desde hace un año vengo haciendo esfuerzos enormes en dibujo. Digo "esfuerzos", y es un error, ya que lo que se ha producido es una "floración" después de cincuenta años de esfuerzo. Tengo que hacer lo mismo en pintura.

(Schneider, 1970)

A Pierre Matisse, 7 de junio de 1942

[...]hacer en pintura lo que hago en dibujo... entrar en la pintura sin contradicciones como en las dalias... en ese ramo de flores cuya foto me mandaste... exige una fuerte personalidad por parte del pintor para que de esa batalla queden restos interesantes.

(Carta publicada en *Post papers on Surrealism*, 1942)

A Louis Aragon, 24 de agosto de 1942

Mi salud se restablece. Me quede pintando de dos a seis y media, no hubiera debido pasar de las cinco, pero como todo andaba bien no creí necesario parar. Y después no me sentí mal. Pasé una buena noche, pero no creo que vaya a partir hacia la gran aventura. Navego por la costa durante estas sesiones de reanudación¹ del trabajo. Cuando, como lo espero, no haga pie, no podré salir sino hacia lo desconocido.

(*"Un personnage nommé La Douleur"*, Aragon, 1971)

A Louis Aragon, 1º de septiembre de 1942

Me he comprometido finalmente en forma seria con la Pintura,² de manera fría, sin sobreexcitación previa. Mis primeras sesiones no han sido muy significativas en proporción a la campaña que voy a emprender, pero la sesión última, la de ayer, marcó un punto serio. Desde hace tiempo estoy embarcado en ciertas ideas sobre color; tal vez se acabe en mí cierta sutileza, lo exquisito, pero hay mucho arte puro. En definitiva, he comenzado a trabajar. Lo esencial es que mi posición en esta lucha me parece excelente. Soy el español o el romano pacífico que asiste a una riña de gallos desde lo alto de un estrado con una calma rayana en la indiferencia. Los contendientes son un cierto Matisse que él conoce y sigue desde hace largo tiempo y otra persona, distinta, perversa, que se comporta de manera diferente según con quien esté, que lo pide todo y que se llama Pintura. Me parece que le he escrito una carta típica de un joven estudiante de pintura que no sabe con claridad de qué habla.[...] Le mando esta carta absurda porque soy incapaz de escribir otra. Tengo la atención completamente centrada en mi trabajo [].

(*"La Grande songerie"*, Aragon, 1971)

A Louis Aragon, 20 de enero de 1943

Estoy muy satisfecho: mis dolencias tienden a desaparecer, [. . .] También he aprovechado esta tregua en mis tormentos para trabajar la *Pintura* ³⁵ y he producido algunas cosas que me hacen esperar un progreso en mi evolución.

(*"Un personnage nommé La Douleur"*, Aragon, 1971)

A André Rouveyre, 31 de marzo de 1943

Esta tarde, levantado desde las tres hasta las siete y media, trabajé el color y tengo la convicción de haber visto surgir el gran progreso que espero en ese campo, ³⁶ algo análogo a lo que hice en dibujo el año pasado. Estoy profundamente contento, Heilz! Si Dios quiere, tengo hermosos días en perspectiva.

(Schneider, 1970)

A André Rouveyre, 14 de mayo de 1947

Acabo de recibir las lotos de Ceraudon ³⁷ y estoy muy contento ya que al mirárlas encontré la confirmación de algo que despertaba mis dudas. Ante todo, la existencia de dibujo con sentimiento y de dibujo anatómico en esas batallas tan hermosas.

A André Rouveyre, 15 de mayo de 1947

Me he dedicado al color definitivamente, los dibujos no me interesan más. En ese aspecto ³⁸ mi pensamiento está más claro. Ya me es suficiente. Tengo varias cosas entre manos. Compruebo las curiosidades que provoca un pa's nuevo, ya que nunca antes había sentido con tanta claridad la expe-

sión de los colores. Hasta ahora estuve estancado en las puertas del templo.

(Schneider, 1970)

A André Rouveyre, 3 de junio de 1947

Salgo de una sesión de pintura particularmente penosa. Cuando tú me explicas por qué no trabajas pienso que eres la sabiduría misma. Yo creo que continuo siendo un viejo loco, como decía Mme. Paul Cézanne de su marido. También me contaron que Mme. Pissarro decía lo mismo del suyo. Estas mujeres, de extracción modesta, salvaron a sus maridos con sus modestos medios y juzgaron a sus héroes como si hubiesen sido simples carpinteros obstinados en construir mesas con los pies en el aire.

Soy, pues, un viejo chillado que quiere recomenzar su pintura para poder morir satisfecho, cosa que sin embargo es imposible.

Quiero hacer una pintura " que está en relación con mis dibujos, que nacen directamente del corazón, trazados con la misma simplicidad. Estoy metido en un camino y en una búsqueda penosa que me parece desmesurada por el poco tiempo de vida que me queda. Y, sin embargo, para ser sincero conmigo mismo, no puedo actuar de otra manera. Con la cantidad de relaciones de colores que estoy obligado a emplear para realizar lo que siento, liberado de lo accidental, tengo que representar los objetos desprovistos de líneas hármonicas. Yo quiero decir *vistas de frente*, unos cerca de los otros casi, unidos entre sí por mi sentimiento, en una atmósfera creada por los vínculos mágicos del color. ¿Por qué para ser lógicos hay que emplear solo tonos locales sin reflejos? Personajes sobre el mismo plano, como muñecos en fila listos para ser volteados a pelotazos. Sobre esos elementos de representación simplificada poner un color salido del tono local sublimado, o incluso inventado enteramente de acuerdo con mi sentimiento caldeado por la presencia de la naturale-

za misma: un tipo de poema. Pero en mi dibujo sintético dejo lugar a lo accidental. E incluso lo aprovecho, ciertos elementos accesorios me sirven tanto como el más indispensable

(Schneider, 1970)⁸⁸

A André Rouveyre, también fechada el 3 de junio de 1947

Estoy muy entusiasmado con los cuadros que tengo entre manos, y a pesar de mi habitual prudencia me estoy dejando deslizar por la ladera más resbaladiza de la aventura. Tengo una auto crítica excesiva. ¿No hay que dar un lugar al misterio? [...]

A André Rouveyre, junio de 1947

La vida es corta, el tiempo es largo. Pero pienso que si bien la vida es corta no por eso es siempre extraña. En este momento es penosa para mí. Le dedico a un cuadro desde las diez de la mañana hasta pasado el mediodía, el resto del tiempo siento el peso de ese cuadro que me exige muchos esfuerzos y el peso de la vida y de mis insomnios, que consumen mucha energía. En este momento estoy profundamente descorazonado. Sin embargo, desde que he vuelto al trabajo, de las cuatro telas que he trabajado, dos son, creo, excelentes. Tengo, además, algunos buenos dibujos.

TESTIMONIO*

Siento a través del color. Gracias a él, pues, mi tela estará siempre organizada. Conviene, sin embargo, que las sensaciones estén condensadas y que los medios utilizados sean llevados a su máxima expresión.

Para culminar en una traducción directa y pura de la emoción hay que poseer firmemente todos los medios, y haber probado su real eficacia. Los artistas jóvenes no tienen que tener miedo a dar pasos falsos. La pintura no es sólo una incesante exploración sino, al mismo tiempo, la más conmovedora de las aventuras. Cuando yo estudiaba, buscaba tanto conseguir un cierto equilibrio y una rítmica expresiva sólo con colores, como verificar el poder del arabesco en sí. Y cuando mi color llegaba a una gran fuerza de expansión, lo bajaba —lo que no quiere decir que lo ensombreciera— para que mis formas lograsen mayor estabilidad y carácter. ¡Qué importan las derivaciones, si cada una de ellas nos permite acercarnos y avanzar hacia la meta!

No es posible establecer reglas y, menos aún, recetas prácticas, a menos que se quiera entrar en el arte industrial. ¿Cómo podría ser de otra manera? Va que cuando el artista ha producido algo de valor, involuntariamente se ha sobrepasado y no se comprende más. Lo que importa no es tanto preguntarse adónde se va sino buscar el convivir con la materia y compenetrarse de todas sus posibilidades. El aporte personal del artista se mide siempre por la manera como él crea su materia y más aún por la calidad de sus relaciones.

Existe la tendencia a olvidar a menudo que los antiguos

* Retenido por Gaston Diehl en *Peintres d'aujourd'hui*, colección Comœdia-Charpentier, junio de 1943.

no trabajaban sino por medio de relaciones. La cuestión capital está allí. Si las relaciones fueron expresivas, toda la superficie se ve modulada, animada y el color llevado al más alto grado de pureza, de brillo y de exaltada luminosidad.

Los cuatro costados del marco⁹⁹ están entre las partes más importantes de un cuadro. No puede ser que la rigidez de un marco destruya el conjunto.

Pintura o dibujo, en un espacio dado, deben estar de acuerdo con el ámbito,¹⁰⁰ así como un concierto de música de cámara será interpretado de manera distinta según las dimensiones de la sala donde vaya a ser ejecutado. Allí también el juego de relaciones, por ejemplo en un dibujo, entre las diferentes superficies encerradas, es decir entre las zonas reservadas, no trabajadas, y el encuadre, el juego de relaciones, repetimos, permitirá obtener la coloración y jerarquías necesarias.

Pero hay muchas palabras gastadas y desfiguradas. Ya renuncié en alma oportunidad a toda enseñanza, no quiero hoy charlar sobre pintura. Cada uno debe correr su suerte. Por otra parte, nuestra civilización no necesita pintores. O, por lo menos, no necesita muchos.

¿Qué es lo que más me importa? Trabajar mi modelo hasta tenerlo suficientemente metido en mí como para poder improvisar. Dejar correr mi mano y al mismo tiempo respetar la grandeza y el carácter sagrado de todo lo viviente.

SOBRE EL COLOR*

En los Independientes¹ oigo siempre al "padre" Pissarro exclamar, ante una hermosa naturaleza muerta de Cézanne que representa una jarra de agua de cristal tallado, estilo Napoleón III, toda una armonía azul: "Es como un Ingres".

Cuando mi asombro pasó, encontré y sigo encontrando que tenía razón. Sin embargo, Cézanne sólo hablaba de Delacroix y de Poussin.

Algunos pintores de mi generación han visitado y frecuentado a los Maestros del Louvre, donde fueron guiados por Gustave Moreau antes de haber tenido contacto con los Impresionistas. Sólo más tarde fueron a la rue Laffite, y fueron para ver, sobre todo, en lo de Durand-Ruel, la celebre *Vista de Toledo* y *La ascension al Calvario* del Greco, también estudiaban algunos retratos de Goya e incluso admiraban el *David y Saúl* de Rembrandt. Es de destacar que Cézanne, al igual que Gustave Moreau, haya hablado de los Maestros del Louvre. Cézanne se pasaba sus tardes dibujando en el Louvre, en la época en que le hacía el retrato a Vollard. Al anocheecer volvía a su casa, y cuando pasaba por la rue Laffite le decía a Vollard: "Creo que la sesión de mañana va a ser buena, ya que estoy contento con lo que he hecho esta tarde en el Louvre". Esas visitas al Louvre enriquecían las observaciones de cada mañana, cuando el artista enfrentaba nuevamente el trabajo y juzgaba lo realizado en la sesión de la víspera.

En lo de Durand-Ruel vi dos hermosísimas naturalezas muertas de Cézanne, bizcochos, lecheras, frutas de azules apagados. Fui a verlas por indicación del padre Durand a quien yo mostraba mis naturalezas muertas. "Vea estos

* *Verve*, vol. IV, N° 13, noviembre de 1945.

Cézannes", me decía, "que no puedo vender. Trate de pintar interiores con figuras como este trabajo o de la calidad de aquel".

Como hoy, el camino de la pintura parecía completamente bloqueado a las nuevas generaciones, los Impresionistas acaparaban toda la atención.

Van Gogh y Gauguin eran ignorados. Fue necesario derribar un muro para pasar.

A propósito de las diferentes corrientes modernas, pienso en Ingres y en Delacroix a quienes en su época, todo parecía separar, y de tal manera que los respectivos discípulos hubieran podido organizarse en dos bandas rivales si ellos se lo hubieran propuesto. Y sin embargo, es fácil ver sus similitudes.

Los dos se expresaban a través del *arabesco* y del *color*. Ingres, por su color casi "compartimentado" y "entero" fue llamado "un chino perdido en París". Ambos torcieron los mismos eslabones de la cadena. Sólo los matices impiden confundirlos.

Gauguin y Van Gogh, años después, darán la impresión de haber vivido el mismo tiempo: arabescos y color también. La influencia que siente Gauguin parece haber sido más directa que la de Van Gogh. Incluso Gauguin parece salir de Ingres.

El joven pintor que no puede desprenderse de la influencia de la generación precedente va hacia un estancamiento.

Y para salvarse del hechizo de la obra de sus mayores inmediatos, que por otra parte aprecia, trata de buscar nuevas fuentes de inspiración en las producciones de diferentes civilizaciones, y de acuerdo también con sus propias afinidades. Cézanne se inspiró en Poussin.

Si es sensible, un artista no puede perder, rechazar ni negar el aporte de la generación anterior, pues a pesar de él mismo, toda esa carga va a gravitar en su aporte. Sin embargo, es necesario que él se libere para dar de sí en su momento una cosa nueva y algo de fresca inspiración.

"Desconfíen ustedes del maestro influyente", decía Cézanne.

Un pintor joven que sabe que no va a inventarlo todo,

debe ordenar su cabeza para poder conciliar los diferentes puntos de vista, tanto de las obras hermosas que lo impresionen como de las interrogaciones que haga a la naturaleza.

Tras haber tomado conocimiento de sus medios de expresión, el pintor debe preguntarse: "¿qué es lo que yo quiero?" e ir, en su búsqueda, de lo simple a lo complejo para tratar de descubrirlo.

Si sabe conservar su sinceridad frente a su sentimiento íntimo, sin trampas ni autocomplacencias, su curiosidad no lo abandonará nunca, como tampoco lo abandonará, ni siquiera al final de su vida, el entusiasmo ante el trabajo arduo y aquella necesidad de aprender que tuvo en su juventud.

¡Qué puede existir más hermoso que esto!

París, 30 de agosto de 1945

FUNCIÓN Y MODALIDADES DEL COLOR*

Decir que el color ha vuelto a ser expresivo es hacer su historia. Durante mucho tiempo no fue sino un complemento del dibujo. Rafael, Mantegna o Durero, como todos los pintores del Renacimiento, construyeron a través del dibujo y le agregaron luego el color local.

Por el contrario, los primitivos italianos y sobre todo los orientales habían hecho del color un medio de expresión. Se tuvo alguna razón cuando se bautizó a Ingres como un chino ignorado en París, ya que iba a ser el primero en usar colores francos, limitándolos sin desnaturalizarlos.

De Delacroix a Van Gogh y sobre todo Gauguin, pasando por los Impresionistas que hacen una limpieza, sin olvidar a Cézanne, que da un impulso definitivo e introduce los volúmenes coloreados, se puede seguir esta rehabilitación de la función del color, y la restitución de su poder emotivo.

Los colores tienen una belleza propia que hay que tratar de preservar así como en música hay que tratar de conservar los timbres. Cosa de organización, de construcción, para no alterar esta hermosa frescura del color.

Los ejemplos no faltaban. Jerónimos, delante de nosotros, no solo pintores sino también el arte popular y las telas japonesas que se vendían entonces. Para mí, el fovismo fue también la prueba de los medios: ubicar los colores, el uno al lado del otro, aún de manera expresiva y constructiva un azul, un rojo, un verde. Era el fruto de una necesidad que nacia en mí y no el resultado de un acto voluntario, de una deducción o un razonamiento donde la pintura no tiene nada que hacer.

* Reflexiones recopiladas por Gaston Diehl en *Problemas de la pintura*, 1945, Lyon, Ed. Confluences.

Lo que cuenta con mayor fuerza en el mundo de los colores son las relaciones. Gracias a ellas y a esos colores en sí, un dibujo puede ser intensamente coloreado sin que sea necesario poner color.

Sin duda, hay mil maneras de trabajar el color, pero cuando se lo compone, como el músico compone sus armonías, se trata simplemente de hacer valer las diferencias.

En verdad, música y color no tienen nada en común, pero siguen líneas paralelas. Siete notas con ligeras modificaciones alcanzan para escribir un mundo de partituras. ¿Por qué no ha de ser lo mismo en plástica?

El color no es jamás cuestión de cantidad sino de elección. En sus orígenes, los ballets rusos y en especial *Scheherazade*, de Bakst, rebosaban color. Profusión sin medida. Se podría haber dicho que el color había sido repartido indiscriminadamente. El conjunto era alegre por la materia, pero no por la organización. Sin embargo, los ballets han sido campo de ensayo de medios novedosos, que a la vez los han enriquecido ampliamente.

Un alud de colores no tiene fuerza. La culminación del color sólo se da cuando está organizado, cuando responde a la intensidad emocional del artista.

En el dibujo, incluso en el de una sola línea, se puede dar, en cualquier zona que esa línea encierre, una infinidad de matices. La proporción desempeña una función primordial.

No es posible separar dibujo y color.⁶² Puesto que el color no ha sido jamás aplicado a la ventura desde el momento que hay límites y sobre todo proporciones, hay escisión. Es allí donde interviene la creación y la personalidad del pintor. El dibujo cuenta mucho también. Es la expresión de la posesión de los objetos. Cuando uno conoce a fondo un objeto puede contornearlo con un trazo exterior que lo va a definir por completo. Ingres decía sobre este punto que el dibujo es como una canasta a la que no se le puede arrancar una rama de mimbre sin hacer un agujero.⁶³

Todo, incluso el color, debe ser creación. Primero analizo mi sentimiento antes de llegar al objeto. Y luego hay que recrear todo. Tanto el objeto como el color.

Si los medios empleados por los pintores han sido atrapados por la moda, pierden su honda significación. Esos medios no disponen ya de ningún poder sobre el espíritu. Su influencia no modifica sino la experiencia de las cosas. Cambia solamente matices.

El color contribuye a expresar la luz, no el fenómeno físico sino la luminosidad que existe como hecho, la que está en el cerebro del artista.

Cada época aporta su propia luz, su sentimiento particular del espacio, como una necesidad. Nuestra civilización, incluso para aquellos que no hayan viajado en avión, ha traído una nueva comprensión del cielo, de la superficie, del espacio. Y hoy se ha llegado a exigir una posesión total de este espacio.

Suscitados y sostenidos por lo Divino, todos los elementos se encuentran en la naturaleza. El creador ¿no es él mismo la naturaleza?

Llamado y alimentado por la materia, recreado por el espíritu, el color podrá traducir la esencia de cada cosa y responder al mismo tiempo a la intensidad del choque emotivo. Pero dibujo y color no son sino una sugestión. A través de la ilusión que despierten, deben provocar en el espectador la posesión de las cosas. Y la medida del artista estará dada por su posibilidad de sugestionarse y trasladar esa sugestión a su obra y de allí al espíritu del espectador. Un viejo proverbio chino dice: "cuando se dibuja un árbol, se debe sentir poco a poco que uno se eleva".

El color, sobre todo, es tal vez, más aún que el dibujo, una liberación. La liberación es el abandono de las convenciones, son los medios antiguos reemplazados por los aportes de las nuevas generaciones.

Como el dibujo y el color son medios de expresión, son modificados. De allí la extrañeza que provocan los nuevos medios, ya que ellos se refieren a cosas diferentes de las que interesaban a las generaciones anteriores.

Finalmente, el color es suntuosidad y reclamo. Y he ahí el privilegio del artista, transformar en precioso al más humilde de los objetos y ennoblecerlo.

EL NEGRO ES UN COLOR*

El negro, como color, tiene el mismo derecho que los otros colores: el amarillo, el azul, o el rojo.⁶⁴

Los orientales han empleado el negro como color, sobre todo los japoneses en las estampas. Más cercano a nosotros, tengo presente un cuadro de Manet,⁶⁵ en el que recuerdo que la chaqueta de terciopelo negro del hombre joven con sombrero de paja es de un color negro franco y luminoso.

En el retrato de Zacarías Astuc, hecho por Manet, hay una nueva chaqueta de terciopelo también expresado por un negro decidido e intenso. En mi panel de los *Marroquíes* ¿no hay acaso una zona grande y con tanta luminosidad como los otros colores del cuadro?

* *Derrière le Miroir*, N° 1, diciembre de 1946.

EL CAMINO DEL COLOR*

El color existe en sí, posee una belleza propia. Fueron los géneros japoneses que comprábamos por monedas en la rue de Seine, los que nos lo revelaron. Comprendí, entonces, que se podía trabajar con colores expresivos, que no son obligatoriamente colores descriptivos. Por cierto, que los originales eran sin duda decepcionantes. Pero la elocuencia no es acaso más poderosa y más directa cuando los medios son más humildes? Van Gogh también se entusiasmaba con aquellos géneros japoneses.

Una vez liberado el ojo, limpiado por las telas japonesas, me sentí preparado para recibir verdaderamente a los colores en función de su poder emotivo. Si admiraba instintivamente a los primitivos del Louvre, y después al arte oriental, en particular la extraordinaria exposición de Manich, fue porque encontré allí una nueva confirmación. Las miniaturas persas, por ejemplo, me mostraban toda la posibilidad de mis sensaciones. Yo podía volver a encontrar en la naturaleza cómo esas sensaciones deben venir. Por lo accesorio, este arte sugiere un espacio más amplio, un verdadero espacio plástico. Eso me ayudó a salir de la pintura intimista.

La revelación, pues, me vino del Oriente. Fue años más tarde cuando comprendí y me emocionó la pintura bizantina frente a los iconos de Moscú. Uno se libera tanto más cuanto ve a sus esfuerzos confirmados por una tradición, por antigua que esa tradición sea. Y ella nos ayuda a saltar el foso.

Había que salir de la imitación, incluso de la imitación de

* Reflexiones recogidas por Gaston Diehl, en *Art Présent*, N° 2, 1947.

la luz. Se puede provocar la luz por la invención de colores lisos, como se estila con los acordes musicales. Yo empleé el color como medio de expresión de mi emoción y no como elemento de transcripción de la naturaleza. Utilizo los colores más simples. Yo mismo no los transformo. Son las relaciones que se establecen quienes se encargan de hacerlo. Se trata solamente de hacer valer las diferencias, de hacerlas resaltar, de acasalarlas. Nada impide componer con sólo algunos colores, la música fue elaborada únicamente sobre siete notas.

Basta con inventar signos.¹⁸ Cuando se siente auténticamente a la naturaleza, se pueden crear signos que establezcan una equivalencia entre el artista y el espectador.

En los primeros ballets rusos, Bakst ponía enormes cantidades de color. Era magnífico, pero sin expresión. Porque no es la cantidad lo que cuenta, sino la elección, la organización. La única ventaja que se obtuvo fue que el color, subitamente, tuviera carta de ciudadanía y entrada hasta en las grandes tiendas.

A pesar de nosotros mismos, hemos hecho esa elección, fue imposible escapar a ella, era una fatalidad. Por eso, la elección del color representa tan profundamente el espíritu de una época. Pero no hay necesidad de quedarse en eso, hay que avanzar, continuar, ir más lejos.

NOTAS SOBRE EL COLOR*

En pintura, los colores tienen su fuerza y elocuencia cuando se los emplea en estado puro, cuando su brillo y pureza no son alterados, rebajados por mezclas extrañas a su naturaleza (el azul y el amarillo, que hacen el verde, pueden yuxtaponerse, pero no mezclarse, si no, se puede emplear el verde tal como la industria nos lo fabrica. Lo mismo que para el color naranja, la mezcla del rojo y amarillo sólo da un tono sin pureza ni vibración). Es evidente que los colores empleados en estado de pureza o degradados con blanco pueden dar más que puras sensaciones retinianas,²¹ ya que esos colores son el producto del aprovechamiento de la riqueza cerebral de quien les dio vida. Los colores pueden ser multiplicados por las gradaciones con el blanco o con el negro. Hay una diferencia entre un negro mezclado con azul de Prusia y un negro mezclado con azul de ultramar. El mezclado con ultramar tiene la calidez de las noches tropicales, mientras que el otro posee la frescura de los ventisqueros.²²

Lo mismo que la modificación de la expresión musical puede provenir de una fruslería, ya que hay tanta diferencia entre el modo mayor y el menor como la que hay entre el sol y la sombra, ocurre lo mismo con el color, pues la disminución, en un acorde de muchos colores, de uno solo de sus elementos que permite que otro se destaque cambia la expresión del acorde, altera la relación, suponiendo desde ya que ese acorde ha sido establecido por el pintor, que tiene la posibilidad de imprimir un carácter expresivo a la reunión de varias superficies coloreadas. Desde ya que el color puro,

* Publicadas en el catálogo de la Exposición *Henri Matisse. Aquarelas, Dibujos*, Galería Jacques Dubourg, París, 1972.

con su intensidad y sus reacciones sobre las cantidades vecinas, es un medio difícil. Los vitrales como en el caso de los de Chartres, que son los más hermosos, son raros. No es que las materias de los componentes sean particulares, sino que es la proporción del color lo que hace la calidad. Pero no hay que confundir vitral y superficie pintada. El vitral está aclarado por transparencia y la tela está pintada directamente. Una superficie pintada puede dar la sensación de ser iluminada desde dentro, cosa que está mal, ya que debe ofrecer al ojo la resistencia de una superficie; sin esa condición, esa superficie es insostenible.

REFLEXIONES SOBRE EL COLOR*

El color exige enorme precisión en cuanto a los aportes de las distintas partes componentes y exige también que su acción sea empleada de la manera más directa y más completa. De esta manera, se obtiene firmeza, las relaciones vagas dan como resultado expresiones vagas y blandas. La mutua influencia de los colores es esencial para el colorista y los tintes más hermosos, más fijos, más inmatenales se obtienen sin que sean materialmente expresados esos colores. Por ejemplo, el blanco puro se transforma en liláceo, rosado ibis, verde veronés o azul angélico gracias a la le, vecindad de sus contrarios. Signac decía: "Es simple, sólo que nosotros sabemos demasiado para actuar". Sí, en efecto, es muy simple. Como es simple el violín: cuatro cuerdas en un determinado punto de tensión, algunas crines de caballo colocadas en un arco. Y agregaba: "Sólo la divina proporción lo hace todo"

* Publicadas en el catálogo de la Exposición Henri Matisse, Acuarelas y Dibujos, Galería Jacques Dubourg, París, 1962

NOTAS

Pierre Courthion le hizo ver a Matisse que había tenido "la audacia de ser el primero en cortar los pañetes con el Renacimiento, y que había sido el único en penetrar el verdadero espíritu del Oriente". Matisse respondió: "Eso no me extraña. Amo siempre al Oriente por el cual me siento incansablemente atraído" (Courthion, 1951). Años después, en 1952, ante una pregunta de André Verdet sobre las contribuciones de "arte oriental": "Si hay muchos [elementos del arte oriental] que influyeron en el arte renacentista. Esos elementos entraron por Constantinopla y Venecia, como que por ahí entraban en esa época todas las importaciones de Oriente. Esos elementos fueron un buen aporte. Los aportes, en general, son siempre buenos. Lo malo pronto es de lado de lado. Los aportes transforman, rejuvenecen, corrigieren, abren más nuevas y más aún, significan amor" (Verdet, 1952). Y Matisse pudo decir de Marquet: "Cuando veo a Hokusai, pienso en nuestro Marquet, y viceversa. No entiendo que sea imitación de Hokusai, sino similitud" (*Le Point*, N° 27, diciembre de 1943).

² De una carta a Camoin hacia 1935: "Los dibujos que hago de una línea son completos en sí" (Matisse-Camoin, 1971).

³ Matisse a Aragon: "Observe que todas mis páginas dibujadas conservan la blanca enteraidad del papel, incluso cuando un rasgo las divide en compartimentos de diversas calidades" (comentado en "Matisse France"). Y mostrándole paredes tapizadas de la serie de dibujos (*Femmes y variations*) que hizo en 1941-42: "Ve usted, el mismo blanco por todos lados. En ninguna parte lo hace desaparecer. Y sin embargo, en cada página hay diez matices" (Aragon, 1971).

⁴ "El dibujo no es la síntesis, la culminación de una serie de sensaciones que el cerebro ha retenido y retiene, y que una última sensación desata, así que yo ejecuto el dibujo casi con la irresponsabilidad de un mediano" (Pensamientos comentados por Aragon en "Matisse en Francia"). "Salvaguardado detrás de mi irresponsabilidad, amo los dibujos: los estudio y busco en ellos revelaciones sobre mí mismo. Los considero las materializaciones de mis sentimientos" (nota de Matisse citada en "La Grande Songerie", Aragon, 1971).

⁵ *¿Por qué está usted enamorado del arabesco?* Ante esta pregunta planteada por André Verdet en 1952, Matisse respondió: "Porque es el medio más sintético para expresarse en todas sus fases. Puede encontrar ese arabesco en las grandes líneas de algunos dibujos rupestres. Es el entusiasmo pasional que asalta a esos dibujos". *¿Cómo llegó usted al arabesco?* "Mire esas mujeres azules, esa colorita, esos frutos y esas hojas. Son papeles recortados y son

arabescos. El arabesco se organiza como una música. Y tiene su timbre particular" (Verdet, 1952)

¹ Reflexión de Henri Mondou. Matisse poco a poco le va mostrando a André Verdet la aguada recortada *Saltando en la cuerda*. "Esta hermosa joven pasaba para mí. Pero yo sentía que algo no andaba. Estaba siempre en la espalda. Me creí que se haría duro, tenso. Le retornaba, nada. Era una tortura. De golpe, comprendí. Le dije a la modelo que se hiciera ver por un médico. Diagnóstico: desplazamiento de las vértebras superiores hacia el interior" (Verdet, 1952)

Al margen de un comentario de L. Aragon donde destaca la "maestría adquirida que es el punto de partida de su dibujo", Matisse agrega: "La maestría de la mano a menudo le obliga a olvidar los gestos adquiridos. Usted sabe el trazo, el famoso trazo como cuando se dice de alguien: 'tiene un buen trazo'. Pero a Matisse no le gusta el término "decisión" aplicado a su trabajo. "Cuando usted da una bofetada, evidentemente no la da con blandura ni incisión. No hay calor. Y esa calor no es el de la decisión sino el de la convicción. Se da una bofetada a alguien con convicción. Matisse agrega: "Cuando quiero hacer un trazo vivo, el que quedo entre los paños de la pluma, a esa zona a la cual la tinta no llega (por infinito que sea ese espacio) no lo hago sino en dar por temor a estropear el impulso de la línea" ("Matisse en France" Aragon, 1971) Diez años después Matisse le dice a André Verdet: "Si la decisión y el trazo es el resultado de la convicción profunda del artista. Este papel cortado está de espaldas de acanto en volutas que usted ve en la pared, ahí arriba, es la estiración del caracol. Primero lo dibujé formalmente, sosteniéndolo entre mis dedos. Dibujé y redibujé. Tomé conciencia de un desenvolvimiento. Llegué a formar en mi espíritu un signo depurado de la comba. Luego tomé las tijeras. Es necesario que 'el fin esté siempre viviendo el comienzo'. Hay aún que establecer la relación entre el objeto observado y su observador" (Verdet, 1952)

² "Dibujar es precisar una idea. El dibujo es la precisión del pensamiento. A través del dibujo los sentimientos y el alma del pintor pasan sin dificultad al espíritu del espectador. Una obra sin dibujo es una casa sin carpintería" (Howe, 1949)

³ Aragon en "Matisse en France" tiene a colación este pensamiento: "El modelo para otros es un dato. Para mí, es algo que me contiene. Es el fuego de nacimiento". Y dice esto más: "(Yo dibujo) bien cerca del modelo - casi mismo lo dibujo - los ojos a menos de un metro y una rodilla de manera que puede tocar la saya". En "La Grande Soufferte", Aragon, transcribe esta nota de Matisse escrita en marzo de 1942: "Hay cierta fatalidad cuando uno cree que ha hecho un pequeño progreso. Se tiene. Mi progre-

so. Yo considero haber hecho progresos cuando compruebo en mi trabajo un alejamiento cada vez más evidente del sosten de "modelo" (de la presencia del modelo que cuenta no como una posibilidad de información sobre su constitución, sino como emoción para que yo viva un estado de lirismo que termina en una violación: "Violación de qué". De mí mismo, de un cierto enfrentamiento ante el objeto de mi simpatía. Yo quisiera superarme algún día, no lo pienso pues no le he cultivado suficientemente la memoria de las formas: ¿tendré aún necesidad de las formas? Es cuestión de sobreponerse al vertigo durante el vuelo. Sé bien cómo es á hacer un cuerpo para un dibujo. Una flor — cuando no la encuentro en mi memoria — la invento. Ese modelo es para mí un trampolín, es una puerta que debo traspasar para llegar a un jardín en el cual estoy solo y bien. Aunque el modelo no sirva sino para "oír que se suve". Podría, por otro lado, nataise de un salón, como el de Cabotte que Matisse dibujaba sin fin en 1940, "pacientemente, para flirtear, sin llegar en un estado de suficiente penetración como para develar su secreto" (Aragon 1971).

⁴ Si se admitiera que se pueden hacer retratos tan parecidos y reales que dieran la impresión de algo natural y viviente, y si con ellos se adornaran las paredes de una habitación, el resultado sería atroz para el espectador y lo obsedería hasta hacerlo huir. Sería como vivir en una sala del Museo de cera de Grevin, allí emante como un cuento de Poe (Puy, 1949).

Sobre un cuadro *Desnudo sentado* (1909, Museo de Grenoble) Matisse le escribió a Gaston Diehl: "Yo no quise hacer una mujer, quise expresar mi impresión total del Midi" (Diehl, 1954).

⁵ A Aragon: "A menudo, cuando llegaba al límite de mis medios pensaba en Rembrandt. Yo me decía que Rembrandt no tiene necesidad de tocar su papel para darle tal cual los primeros estados de las aguas fuertes de Rembrandt son muy interesantes, desde este punto de vista, por las indicaciones de las cantidades de papel que encierran, que desmantan" (Aragon, 1971).

⁶ Matisse le escribía a Aragon en febrero de 1942: "Mi dibujo instantáneo no es un fuerte. Es simplemente una cinematografía de una serie de visiones que hago constantemente en el transcurso de un trabajo de fondo, de un cuadro que, no es sino la resultante de una continuidad de reconcepciones precisas, que, exaltándose en la calma, van tomando mutuamente puntos de apoyo. Pienso de golpe en la alondra matutina — hacerse oír siempre en el momento inicial por un suave gorjeo que yo quisiera que luego se transformara, en mi caso, en un acorde de órgano" (carta citada en "La Grande Songerie", Aragon, 1971). En una carta a Pierre Matisse, de febrero de 1945, comentaba de esta manera sus dibujos de la serie *temas y variaciones*: "Una cinematografía de los sentimientos de un

artista. Una serie de imágenes sucesivas que resultan de la realización de un tema dado por parte del creador" (Bata, 1951). Y Matisse le confía a Francis Carco respecto de esos mismos dibujos: "Lo que yo llamo el cine de mi sensibilidad. Hecho ni estudio, o mejor dicho, establecido mi punto de partida, dejo correr la pluma a su capricho. Compruebo así está en todas las etapas que, de la forma al ritmo, me permiten asistir a mis propias reacciones. Eso me divierte: ignoro adónde voy. Me reviento a mi inconsciente y la prueba es tan flagrant que si alguien me molesta durante la operación, me es imposible retomar el hilo" (Carco, 1953).

¹¹ De una carta a Dina Vierny de octubre de 1950: "Cuando usted tuvo la gentileza de hablarme por teléfono yo estaba trabajando en un cuadro y todo mi espíritu estaba en ese problema, aunque en seguida comprendí cuánto tenía que hablar con usted sobre la vestimenta mexicana que me hizo traer, así como sobre los objetos de ese origen que no podía ver sin dejar el mundo en el cual se bana habitualmente mi espíritu" (publicada en el catálogo de la Exposition Matisse, galería Dina Vierny, París, 1970).

¹² Cinco extractos de esta carta fueron publicados por Pierre Schneider en su catálogo de la Exposición del Centenario (París, Grand Palais, 1970); los tres primeros publicados en las páginas 13 y 18 de ese catálogo están fechados por el mismo Schneider "hacia 1913", el cuarto publicado en la página 33 está atribuido a otra carta y acompañado de la mención "s.", mientras que el publicado en la página 96 está atribuido a una tercera carta y fechado "probablemente hacia 1917". Los originales de estas cartas de Matisse a Rouveyre se conservan en la Biblioteca Real de Copenhague pero nosotros pudimos consultar una fotocopia; numerosas razones nos inclinan a fecharla en 1912.

1) En esta carta, Matisse le dice a Rouveyre: "[...] hace unos meses, sin pensarlo, [...] me uní a un bloc de papel de cartas y ensayé el dibujo de ramas de la que emplearon los melchios más simples [...] (cf. p. 189) le escribo también [...] Me encantaría llevar esta carta así como la de dibujos de los árboles que te recomiendo [...] Cuando ponga las fotos haremos intercambio [...] (cf. p. 202).

2) En otra carta a Rouveyre, sin fecha, Matisse escribe: "Te envío los 21 fotografías de árboles [...] con las cuales compuse sus dibujos para por especies diversas [...] tal como un prestigitador que interpreta un espectáculo [...] no piensa en la lluvia, en el viento y la cerveza cuando pasa a entre sus dedos sucesivamente el pararrayos [...] la hoja de papel para engastarlos o la botella. Yo, pues, compuse con elementos rectangulares, o pentagonales o con pincel".

Ahora bien, al determinar el número de esos 21 dibujos de árboles están fechados por el mismo Matisse agosto de 1911 (dos de ellos es reproducidos en *Henri Matisse*, novela, t. I, pág. 109).

3) Las ideas desarrolladas aquí presentan numerosas analogías con las

ideas sobre el dibujo del árbol comentadas con L. Aragon en marzo de 1942 (cf. infra, pág. 203-204).

Matisse había dibujado esos estudios de collage a rededor del mes de agosto de 1941. La carta que escribió a Rouveyre habla sobre "los dibujos hechos hace algunos meses" y ya que Matisse había hablado también con Aragon sobre el mismo tema en marzo de 1942, nos parece bastante probable que esa carta a Rouveyre esté fechada también en los primeros meses de 1942.

¹⁶ "El olmo dijo que debía que elevarse con el árbol. No conozco nada más verdadero" (Verdet, 1952).

¹⁷ En una nota escrita para *Jazz* en 1948, Matisse escribió: "Siento la relación que existe entre las cosas de encantamiento. Mientras dibujo el olivo que veo desde mi cama. Cuanto la inspiración se ha alejado del objeto, conservar los valores que hay entre las ramas. Observación que no tiene una relación inmediata ni directa con el objeto. Es así como uno se evade de la imagen habitual del objeto dibujado, de lo que es el cliché olivo. Al mismo tiempo uno se identifica con el objeto" (notas publicadas en Duthuit, 1962). "Yo no copio las cosas, pinto solo las diferencias entre las cosas" (Aragon, 1971).

¹⁸ "Vea usted, si agrego en seguida las nervaduras, mata la luz de las hojas, de lo contrario es necesario andarlas en seguida, antes de haber dibujado, para que pueda admitirlas como elemento integrante de mi dibujo. Y entonces, esto... He ahogado el dibujo" (Courthion, 1942).

¹⁹ Los tres cuadros de Poussin a los cuales Matisse hace alusión, hoy son conocidos respectivamente bajo el nombre de *El otoño* (1660-61), *Apolo y Dafne* (1664) y *El invierno* (1660-64).

²⁰ Aragon (en "Matisse en France") recuerda estas reflexiones de Matisse de 1942: "¿Qué quiere? Soy de una época. Se tenía el hábito de referirse siempre a la naturaleza, una época en que se pintaba siempre del natural. La naturaleza me acompaña, me exalta. Acción contemplativa... ¿Cómo decir?" (Aragon, 1971).

²¹ Se encontraba en el catálogo de la exposición Matisse, Museo Estatal de Arte, Copenhague, 1970, una reproducción de dos croquis que ilustran estas ideas. El primero corresponde al dibujo de un hombre que abre los brazos, el segundo con los brazos cerrados.

²² De otra conversación de Matisse con Aragon, comentada al margen de estas reflexiones: "Hasta ahí, mi atención apasionada se dirigía a tronco y a las ramas principales. El resto existía sin duda... las hojas... pero

como una relación de masas y colores. En mi nueva búsqueda, comenzaba por las hojas" (Aragon, 1971).

² Louis Aragon trae a colación estas palabras de Matisse de 1942: "C'est (en la época del taller de Gustave Morcau) que yo no haría jamás figuras. Luego puse figuras en mis naturalezas muertas. Mis figuras viven por las mismas razones que hacían vivir a mis naturalezas muertas: un conjunto hecho con amor, un sentimiento en mis objetos que les daba calidez. Sólo después de haber hecho ver objetos de naturaleza muerta puede hacer ver la figura humana" (Matisse en France, Aragon, 1971). Sobre el tema del cuadro *Naturaleza muerta con lunares y fondo florielisado*, pintado en 1943, Matisse escribió este comentario: "Pare la feliz traducción de un sentimiento de amor, de una alucinación ante algunos objetos. No es banal decir que esta alucinación es el amor en sí. Su consecuencia proviene de la sacralidad de lo expresado por la emoción, de la unión del objeto y de su reflejo con los medios de pintar" (Aragon, 1971, citado en "La Grande Soignée"). Matisse respondió a Georges Besson (citado por Eschole) y "El amor no es muy compatible con un trabajo intensivo. Es difícil de expresarlo en todos los extremos". Y le escribía a Raymond Eschole en 1947: "Para mí la naturaleza muerta está siempre presente. Es como en el amor: todo depende de lo que el artista pueda proyectar inconscientemente sobre lo que mira. Es la calidez de la proyección, la que da la vida, más que, a los ojos del artista, la presencia de una persona viviente" (Eschole, 1956). Y fue con ese mismo espíritu que Matisse declaró: "Las mujeres son lijas del ceso del hombre, de su pasión. Pero la pasión no está en ellas: vibra en el espíritu del pintor y por consecuencia en el espíritu del espectador" (Guthard-Meib, 1967).

³ "No se conoce sino un pensamiento de Rembrandt: 'Yo hago retratos'. En la tempestad, a menudo me he adentrado a esa alca" (conceptos transcritos en "Matisse-en-France", Aragon, 1971).

⁴ "[Yo me he propuesto] evadirme de la individualidad del artista que en sus obras coloca en segundo plano el carácter íntimo y particular de la cosa en cuestión, como en el caso de Rafael, Renoir, etcétera, que parecían haber pintado siempre las mismas figuras" (Ibid, Aragon, 1971).

⁵ Matisse le contesta a Aragon, al comentarse sus dibujos de la serie *Tejidos y variaciones*: "Considere, en una misma serie de dibujos, la ropa o las telas. Usted las encontrará en cada dibujo, de la misma calidad que en toda la serie. Y así también los otros elementos. Hay entonces en esas series una parte descriptiva de objetos que permanece inamovible de un dibujo a otro. Incluso si se me cae por agregarle algunas pequeñas apoyaturas. Sólo la expresión del modelo ha cambiado" (Ibid, Aragon, 1971).

²⁷ Matisse al hacer el retrato de Georges Besson en 1918 le decía a su modelo, "Quisiera que este retrato se pareciera a sus antepasados y a su descendencia" (reflexiones citadas por Schneider, 1970).

²⁸ Matisse le decía a Clara MacChesney en 1913: "Rara vez pinto retratos, y cuando lo hago es siempre de manera decorativa. No los puedo encarar de otra manera" (MacChesney, 1913).

²⁹ Matisse le decía a Rosamond Bernier, a propósito de un álbum documental que le había sido delgado: "Había un pasaje, donde se me veía dibujando que parecía filmado con cámara lenta. Antes que mi lápiz fuera tocado el papel, mi mano cumplía —ella sola— un extraño recorrido. No me había dado cuenta antes de que yo hacía eso. Tuve de golpe la sensación de estar desnudo, de que todo es cuando podía verme. Me sentí profundamente confundido. Comprendíme bien, no se trataba de la verdad. Yo establecí inconscientemente la relación entre el tema que me preparaba a dibujar y la dimensión de mi boca. Yo todavía no había comenzado a cantar" (Bernier, 1949).

³⁰ Entre 1933-34 Matisse hizo al lápiz y al carbón cuatro retratos de Charles Cane y seis de su hermana Fily (hoy conservados en la colección Cane del Museo de Arte de Baltimore) y escribe el 25 de mayo de 1934 esta carta a Simon Bussy: "Estoy todavía trabajando en mis retratos de acuerdo con fotografías de esas dos damas de Baltimore —de quienes tu tal vez no te acuerdes. Los termino, trabajo duro (aunque trabajo en realidad no lo es) particularmente duro porque la imaginación, el recuerdo y la exactitud de las fotografías deben colaborar para llegar a la verdad, pero es lo mismo interesante como trabajo porque se trata de dos caracteres opuestos y sin embargo de la misma familia, ya que son dos hermanas. Una, hermosa de una gran belleza, noble, gloriosa, con una preciosa cabellera de ondas que semea amplias volutas, castaña, satisfecha, dominadora. La otra con la simular modestia de una reina de Isaac, pero de una belleza menos exterior, cabellera lacada con hermosas líneas, que hacen juego en su caída con las líneas de su rostro. Tiene una profundidad de expresión que impresionó siempre a mi hermana, pero apunta a todo. Me los recuerdo, el lápiz y el carbón. El segundo retrato está terminado, estoy ahora en el primero, de que viste los estadios hechos con lápiz de grafito. Hace casi un mes que los trabajo todas las mañanas. Es duro, pero aprendo mucho".

³¹ Él me cuenta la misma anécdota que me refirió Denis Lake dieciocho años, y que le hacía hablar de la seriedad de Matisse: "Un día en una oficina esperaba una comunicación telefónica, maquinalmente, con una pluma, dibujaba en un sobre un retrato de mi madre —era el retrato de ella más exacto que yo hubiera jamás hecho, con la expresión de todos los detalles en un solo trazo" (Conversación del 5 de octubre de 1948. Continúa).

1962) "Cuando dibujo, naturalmente, trato de vaciar completamente mi cerebro de todo recuerdo para recibir solo el momento presente" (Ibid). Matisse se volvió al verdadero dibujo cuando dijo: "Entonces se abre un vacío y no soy sino un espectador de lo que hago" (Conversación del 14 de noviembre de 1959, Ibid). "Un día, de apalabrados de los (para el Mallarmé) y lo hacia sin saber que estaba haciendo. En ese momento Pierre llan a a la puerta. Yo le gritó: No entres ahora, vuelve más tarde. Porque la mas minima distraccion impide conseguir lo que se busca. Y cuando acabe me da cuenta de que lo que había hecho eran demasiadas, es decir nada, que ven con las lises, y que además eran las demasiadas de un seto de un jardín en Issy y que estaban dentro de mi hacer meses sin yo saberlo. Al hablar de ciertos dibujos suyos dice: "Solo un sueño he construido esto, y nada ni nadie lo puede destruir" (Conversación del 16 de abril de 1949, Ibid).

9 "Yo estaba interesado en el rostro de Montherlant. Entonces le pedí que posara para mí, y durante siete sesiones pude hacer dibujos que no eran sino las reacciones que ese rostro me inspiraba. Un artista debe poder mirar todo sobre la vida y la obra de quien posa para él. Un escultor bastante conocido, mientras hacía el busto de Verlaine, decía a uno de sus amigos: "Estoy haciendo el retrato de un viejo borrachín llamado Verlaine". Si la obra no fue satisfactoria, en verdad, no fue tanto por la ignorancia del artista sino por su falta de sensibilidad y fuerza. En el mismo caso un artista sensible y fuerte hubiera sabido hacernos ver el mundo de Verlaine. Durante todo el tiempo que Montherlant posó, la lectura de su obra, que tanto me gusta, esaba lejos de mi espíritu, solo su expresión, cuya vida interior era el sosten, me servía para hacer su retrato. Nuestra conversación giraba sobre temas comunes. Sin embargo, hablamos del trabajo: todos los que trabajan saben que se hace de la misma manera. Pastern y Rodin se encontraron en una reunión y se dieron cuenta de que los dos tenían la misma disciplina en el trabajo. En la octava sesión con Montherlant ya se me hizo imposible ver, hacer, lo que quise. Era irracional. No estaba ante un objeto material y escultórico se entregaba más. Debí cesar después de dos horas infructuosas. Después supe que en Canaval, Montherlant había encontrado a alguien que para él, imaginativo en extremo, se había transformado en un asunto de primer orden y que lo absorbía por completo. Me consolé por una sesión perdida porque pensé que ya que era con la vida que él creaba una aventura, aunque banal, nos daría a nosotros hermosas páginas" (Recuerdos e ideas aportadas por Jeanne C. Huppert, en "Montherlant visto por Matisse", *Beaux Arts*, N° 2-3, agosto de 1937). En abril de 1942, mientras dibujaba retratos de Louis Aragon, Matisse le escribió un día a su modelo: "Usted posó como un ángel, sin embargo se me escapaba constantemente. Detrás de la pantalla consagrada por el interés que usted mostraba por mi que hacer, yo no podía sino adivinarlo. ¿Puedo pedirle para la proxima sesión que venga en usted mismo, para que yo

observe a un Aragon en sí? Bastará con que usted se entregue a su tema de meditación lavando. Tengo así la esperanza de entrar en un Aragon finalmente solo [...] La pasión del alma se me aparece en un rostro. La cara no mente jamás, es el espejo del alma" (Carta publicada en "La Grande Songerie", Aragon, 1971).

"¿Tú me hablas de una inglesa de ensueño? El día en que ahora tuve la tercera sesión de cabujos con una inglesa más hermosa tal vez que esa de la que te he hablado, y que era después de cuando ya desvanecida. La miré esta aquí y volverá pasado mañana y me mirará en los ojos como me mira habitualmente cuando estoy trabajando, es decir que me mira sin censura, sin preocupaciones ni protección. Tiene hermosos ojos de color cambiante; ayer los vi pardos, hoy ya no sé de qué color son. Entonces, mientras los miraba, le pedía la día que a su vez me decía de qué color eran en vejez. Ella me contestó: "tienen ojos del color de los traves y de los micos también". Me quedé asombrado. Pero en el transcurso de la sesión vi que sus ojos cambiaban los vi oscurecer, al mismo tiempo que un tono rojizo le coloreaba la cara — te dije que yo no hice nada para provocar su sonrojo — pensé que era el flujo de sangre que le hacía cambiar el color de los ojos. No te puedes imaginar el maravilloso sabor que ama sus ojos, sus labios y a la vez tan tiernos de su mentón. Creo que jamás podré dar eso. Esta arte así como un pichonito emocionado en mi mano. La inglesa de ensueño corresponde en verdad a la de tu sueño y le ama volverá por lo menos durante quince días (carta a André Rouvère del 5 de abril de 1917, publicada por Schneider, 1970).

Ya en 1907 Matisse le escribía a Paul Signac: "Encontro usted en mi cuadro *Bañistas* (*Diplo, calma y voluptuosidad*) un acuerdo perfecto entre el carácter del dibujo y el carácter de la pintura: En mi opinión, me parecen terriblemente diferentes el uno del otro e incluso absolutamente contradictorios. El primero, el dibujo, depende de la plástica lineal o escultural, el segundo, la pintura, depende de la plástica coloreada" (carta publicada en el *Catalogue Schneider*, 1970). Matisse lo aclaraba ese mismo año en Calhette: "Empiezo el dibujo para indicar la expresión de los objetos, los unos por los otros. Empiezo el color por sus intensidades, luminosas, y recorro diferentes combinaciones, acordes o no, para definir los objetos" (nota citada en Duthuit, 1962).

En 1939 Matisse pintó entre otras cosas: *La figura con blusa verde, Lectora sobre fondo negro* (Museo de Arte Moderno, París), *El gran ramo de rosas* (Margarita, Natural e abierta, *Amor y parte de estudio*, *Mujer sentada con guitarra* (Franca) y *La Música* (esta en la Albright Knox Art Gallery de Buffalo). En diciembre de 1939 y enero de 1940 trabaja en *La blusa roja* (París, Museo Nacional de Arte Moderno).

⁵⁰ Matisse está trabajando en su cuadro *La blusa rumana*.

Pinta entre mayo y junio en la región de San Juan de Luz Interior en Cabardos (Museo de Arte), de regreso en Niza hacia fines de agosto, retomará en septiembre los cuadros de la serie de *La blusa rumana*.

⁵¹ Salvo el último párrafo, citado en inglés en Barr, 1951, p. 256.

⁵² El cuadro mencionado aquí por Matisse es verosíblemente *El sueño* de 1940 (también conocido bajo el nombre de *La dormiente* París, cat. parronau, N.º 192 del catálogo Schneider). En octubre Matisse acaba también en *La blusa rumana* cuya ejecución le había llevado también cerca de un año.

⁵³ Pierre Schneider (p. 93 del catálogo de 1970) publica y fecha esta carta entre 1940 y 1941, porque describe claramente *El sueño* de 1940. Sin embargo, hay que observar que se trata de las diferentes blusas bordadas ("bulgara" y "hungara") y de otras vestimentas persas que figuran en años anteriores en obras de Matisse: se encuentra una blusa blanca "rumana", al menos desde 1930, en muchos dibujos hechos a pluma (reproducidos en *Cabardos' la*, 1930, N.º 53) y que Matisse la pinta en 1937 (el por el cuadro del Museo de Arte de Crimonia), en 1940 se encuentra de nuevo esa blusa en otros cuadros, entre otros *Nature morte a la dormeuse*, y *Una pluma en feutrine jaune* (este último en la col. Lali Schneider, Universal City). Por otro lado la revista rumana *Secolul* (N.º 6, 1965) publica en alguna parte y en un mismo una carta de Matisse a Pallady que contiene la primera frase de esta carta de la que nos ocupamos, pero en la carta publicada por *Secolul* 20, Matisse anuncia que después de haber ilustrado a Ronsard está "camuado por Charles d'Orléans, lo que obliga a fechar hacia fines de 1912, comienzos de 1913, la carta a la cual, según la revista rumana, pertenece la primera frase de la revista *Secolul* 20, publica en efecto en otra parte, en francés, con fotografía de croquis de Matisse donde detalla los colores del cuadro *El sueño* de 1940, croquis también reproducido en el catálogo Schneider) y como perteneciendo a otra carta distinta, todo el resto de esta carta.

⁵⁴ Se trata de *Nature morte muerta con ostras sobre mesa de marmol negro* (Museo de Bellas Artes Pushkin de Moscú), trabajo acabado en noviembre de 1940. *Secolul* 20 publica también una fotografía de un croquis de Matisse donde detalla a Pallady los colores del cuadro.

⁵⁵ Entre otras, *Nature morte muerta con ostras* del Museo de Arte de Basilea, y *Flowers y platos de ostras* (colección Paul Petrides, París). Se conoce también *Las ostras* de la colección Gustave Zumbsteig, Zurich, 1941. Matisse pintará otras "ostras" en 1943, entre las que están *Indipanes y ostras sobre fondo negro* (colección Pablo Picasso) y *Nature morte muerta sobre mesa azul*.

⁴⁸ En junio de 1941 pinta varios cuadros sobre el tema *Joven con vestido blanco* (colección Henry Joly y Georges Renand, principalmente). Tres de los dibujos sobre sí mismo a los cuales Matisse hace alusión en su carta del 4 de junio están reproducidos en *La Revue des Arts*, N° 2, junio de 1956.

⁴⁹ Esta carta fue publicada en *La Revue des Arts*, N° 2, después en el catálogo de Schneider, en 1970, con algunas variantes. La versión publicada aquí es ligeramente más completa que las dos precedentes.

⁵⁰ La esencia de este último párrafo fue publicado en el catálogo Schneider, 1970, donde figura como atribuido a otra carta fechada "fin 1941".

⁵¹ En junio Matisse pinta entre otras cosas *Nuevas frutas* (col. Max Moos, Ginebra), en septiembre *Naturaleza muerta con mesa de marfil* (Museo de Arte Moderno, París). Matisse la llamaba *El diapasón*, en octubre *Hedra en flor* (colección Albert D. Lasker, Nueva York).

⁵² Algunos cuadros pintados hacia fines de 1941 son *El vestido amarillo* y *El vestido escuro* (sobre este tema una vez más pertenece al Museo Nacional de Arte Moderno de París y la otra a la Phillips Gallery de Washington). *La conversación* y *Naturaleza muerta con magnolia* (Museo Nacional de Arte Moderno de París).

⁵³ Salvo la primera parte, carta inédita.

⁵⁴ El texto inglés dice "into color and design". En dibujo y color estaría sin duda más cerca de la terminología habitual de Matisse.

⁵⁵ La serie de *leonas y variaciones* representa la esencia de este esfuerzo, fue publicada en 1943 en París por el editor Labiana, y precedida con texto de L. Aragon "Matisse en France". A comienzos de 1942 pinto entre otros cuadros *Mujer con velo*, sobre el cual preguntaba a Aragon: "¿No lo encuentra usted muy directo? 'Un poco Maaet'" (palabras citadas en Aragon 1971).

⁵⁶ En agosto de 1942 Matisse inicia la serie del tema *Badarina con faldón azul* (reproducida principalmente en *Matisse, 16 peintures*, París, Ed. du Centre, 1970 y en *Cahiers d'Art*, 1940-1941, que culmina con *Badarina faldón negro, sillón* (ex colección Marcel Duchamp).

⁵⁷ En septiembre, Matisse pinta la serie de cuadros sobre el tema: *Joven ante la ventana: traje blanco y cinturón negro*, *Traje rosa*, *la ventana abierta y los postigos cerrados*, *Traje violeta*, *La puerta negra* (colección "Contemporary Art Establishment, Zurich). *Interior con rayos de sol* (colec. Lydia Delectorskaya,

Paris), serie reproducida en *Forme*, vol. iv, N° 131 1945. En octubre de 1942 Matisse pinta entre otras cosas *Badama con faldilla azul sobre una mesa* y *Mujer joven en rosa*, y sobre todo en diciembre pinta *El idolo* (col. Albert D. Lasker, N. York) y *Mujer joven sentada* (col. Pablo Picasso).

En enero de 1943, Matisse pinta *Maqueta* (col. Maurice Newton, N. York), en febrero entre otras cosas, pinta *El bañador* (col. Sidney Brody, Los Angeles), *Tulipanes y otras sobre fondo negro* (col. Picasso) *Naturaleza muerta sobre mesa azul*, y *Linón y saxifragas* (col. Sieghel Rosenberg, Lucerna).

En marzo Matisse pinta *Naturaleza muerta con limones y fondo floatchado* (Museo de Arte Moderno de Nueva York) y *El tabacero* (col. Albert D. Lasker, Nueva York). Pero fue sobre todo en 1943 cuando aparecen numerosos aguadas, recortadas, de acuerdo con nuestros datos los primeros trabajos de Matisse hechos con aguadas recortadas y pegadas se remontan a la época de la preparación de *La danza* (Fundación Barnes) entre los años 1931-33, después de esa época hay que llegar a 1936, tapa de ejemplares prototipos de *Cahiers d'art*, N° 3-5) para encontrar una nueva muestra, llamada enseguida de acuerdo con la nueva terminología la tapa del primer número de *Forme* 1937 (Vol. I), luego los estudios de los decorados para *Le étrange fantôme*, ballet de Lucide Massine, trabajo de 1938 y después en 1939 la tapa del N° 8 de *Forme* (Vol. II), *La ciudad de hierro* (fondo negro) publicada en *Forme*, vol. IV, N° 13. Este trabajo y la tapa de dicho número son de 1943, varias aguadas recortadas que termino hacia 1947, entre las cuales esta *fauz*, son de 1943, sobresaliendo *Irma* (fondo azul) *El conzón*, *El arropador de cuchillos*, *El clon*, *El tabogán*, y *Torso blanco y torso azul* sobre el cual hay una aclaración hecha por Matisse y citada en el trabajo de Aragon de 1971: Para dar el mismo peso visual al torso blanco y al torso azul idénticos en sus orígenes, la parte superior del torso azul debió ser sobrecargada (afirmación del hecho: "1 cm² de un color no tiene igual peso que 1 cm² de otro color", este principio es la base de la ciencia del color).

Se trata probablemente de fotografías de obras de Paolo Uccello. Matisse le dedica André Rouveyre, en una carta del 21 de abril, de informarse en Paris sobre un libro de Uccello y agregaba: "No pierdas este papel que equivale. Descubre la amplitud de la compasión de Uccello sobre esta mala reproducción. Es verdad que yo conozco ya todas las obras de este señor. Y hermosuras, cosas extraordinarias de Uccello en Italia. Es curioso que el estallido de mi sensibilidad al contacto con este maestro se haya producido a través de esta mala reproducción". Y en su carta del 15 de mayo, Matisse le escribe: "Rouveyre. 'Retra las fotografías de los retratos de Uccello, Gracias'".

²⁰ Caeo que en dibujo he podido dar algo, trabajo mucho sobre esta cuestión (Marchand, 1947).

²¹ En 1947 Matisse pinto, no sólo *La joven inglesa* y *Mme. J. D., vestido verde, azul y amarillo*, sino también la importante serie de los "interiores" de Vence que está reproducida en *Le Figaro*, vol. VI, N.º 21-22, que representan varias decenas muertas, o personajes siempre ante ventanas. 1947 fue, por otra parte, el año en que *Jazz* vio la luz. Matisse pintará mucho también en 1948. Y en el transcurso del período 1947-48 hizo toda una serie de dibujos con omiclos gordos. Pero aunque se comiencen al menos dos cuadros de 1951, llega a partir de los comienzos de 1948 cuando hizo los omiclos establecidos para la Capilla de Vence en la que va a depositar a partir de ese momento lo mismo que en las grandes agnidades recortadas al final de su vida — lo esencial de su trabajo sobre color, su última renovación, síntesis, culminación y resolución del eterno conflicto...

²² Salvo el primer párrafo, texto inédito, como la expresión "un tipo de poceta" que no figura en la versión publicada por Pierre Schneider.

Matisse les decía a sus alumnos, allá por 1909: "Pienso en las líneas curvas de un bastidor o de un marco van a comprobar que ellas tienen influencia sobre las líneas del motivo por ustedes elegido (citado por P. Dubreuil y citado en Diehl, 1954). Al final de su vida, le contaba a André Verdet cuando le preguntó si "el cuadro basado en las concepciones del arabesco no tendía a que ser colgado sobre una pared, sin marco": "El arabesco debe ser sostenido por los cuatro costados del cuadro. Gracias a ese apoyo el arabesco adquiere mayor fuerza. Cuando los cuatro costados son parte de la música se puede colocar la obra sobre la pared, sin marco" (Verdet, 1952).

²³ Y el marco debe estar en estrecha consonancia con la pintura. Así Matisse le escribía a Morisey hacia 1911: "Acabo de saber que usted compró en lo de Bernheim una de mis naturalezas muertas favoritas, aunque la pinte hace ya mucho tiempo, pero me entristeció saber que va a ir a su casa con un marco anónimo. Si usted tiene la intención de vestirla de manera más acorde con su calidad yo me ponga a su disposición para hacerle un marco más apropiado, anónimo, dentro de un precio que oscile a redondeo de los 150 + (de 100 a 150), y que sea el acompañamiento necesario para el cuadro. Una carta al mismo destinatario, fechada el 19 de abril de 1913, sobre los cuadros que componen el "tríplico marroquí".

Los marcos fueron preparados para esos cuadros. Son gruesos, pintados a la cola. Si tuvieran trazas de bue las digitales, habría que frotarlos ligeramente con una esponja húmeda (ligeramente húmeda) que quita a las manchas hacetas con cuidado porque, si no, se puede levantar la superficie de la pintura. En caso de que resulte imposible limpiarlo, cualquier decora-

donde restaurara luego de haber quitado con agua el enduido blanco y la pintura gris del marco. Ese gris está hecho con blanco de España a otro blanco en polvo, un poco de negro, un toque de azul de ultramar y gubatoria para pegar cartas publicadas en el catálogo de la exposición *Henri Matisse, Moscú, Leningrado, 1969*.

"Sin duda es a este texto que Matisse alude (y es un texto en efecto donde se habla poco de color) cuando trabajaba en *Jazz* y le escribió a Gertrude el 7 de marzo de 1914 "Me he cansado tanto la mano y el espíritu que no he escrito el texto sobre el color 'Bueno' lo que parece que el color me hasía en este momento, y eso no me atrevo a escribirlo".

"El dibujo es ante todo expresión. Un dibujo hecho con menos eficacia, el canapo que una lecha. Cuanto más incompleto sea el medio, mayor será la necesidad que tiene la sensibilidad de manifestarse. Mi dibujo representa una pintura hecha con medios restringidos" (Feb, 1929). Luego dijo a Georges Charbonnier: "Yo creo que la pintura y el dibujo dicen la misma cosa. El dibujo es una pintura hecha con medios reducidos. Sobre una superficie plana, una hoja de papel, y con una pluma y una a, se puede, al crear ciertos contrastes, crear volúmenes, y se puede, cambiando la calidad del papel crear superficies agiles, superficies claras, superficies oscuras sin recurrir a sombras o luces. Para mí, el dibujo es una pintura hecha con medios reducidos y que puede ser, sin embargo, interesante, y parece muy bien servir al artista de sus emociones. Tanto como la pintura. Pero evidentemente la pintura es algo que ofrece mayor sustentación y su acción sobre el espíritu es más fuerte" (Charbonnier, 1960). A Pallady le respondió: "Por qué no pensar el dibujo es la hembra y la pintura, el macho" (Homenaje a Pallady, Bucarest, 1971).

"De una carta a André Rouveyre: "Un buen dibujo debe ser como un cesto (o canasta) de nubes (prefiero el término canasta porque significa una capacidad nave) el cual no se puede sacar una tira sin provocar un agujero. Entonces ¿por qué decir un buen dibujo debe, en lugar de afirmar simplemente un dibujo debe? ¿Qué piensa sobre esto el lector escultor?"

"En la misma publicación *Devenir le Miroir* fueron publicados, además de esta nota, las reflexiones siguientes: "Antes, cuando no sabía que color poner, usaba el negro. El negro es una fuerza, pongo un lastre en negro para simplificar la construcción. Ahora abandono los negros" (diciembre de 1915). Y también dijo: "Como toda evolución, la del negro en pintura se ha hecho por etapas. Pero desde los Impresionistas me parece que ha habido un progreso continuado, por un lado da la impresión de un procedimiento una orquestación coloreada comparable a la del contrabajo que llegó a ser solista" (Comentarios proporcionados por Annie Macghit). Otro

pensamiento que Matisse le expresó a Picasso: "Hasta el final de la Primera Guerra, pasó una temporada en el Sur. Renon era ya muy anciano. Como yo lo admiraba mucho lo fui a ver a su casa en Cagnes, que se llamaba Les Collettes. Me recibió cortalmente y le mostre algunas de mis telas porque quería conocer su opinión. Las miró más bien con un aire desapachado. Y me dijo: "En verdad, a mí no me gusta lo que usted hace. Casi diría que usted no es un buen pintor. Conis bien que usted es un pintor bastante malo. Pero una cosa me lo impide, cuando usted abica un negro sobre la tela, está allí y permanece en su lugar. Toda mi vida pensé que no se podía emplear el negro sin romper la armonía cromática de la superficie. Es un color que yo castoré de mi paleta. Y entonces, a pesar de mi opinión y mi sentimiento, creo que usted es en verdad un pintor" (citación hecha por François Galot en *Une ère d'Orso*, Paris, Calman-Lévy, 1965). Reflexión que confirma Georges Besson cuando comenta la opinión que emitió Renon al ver los cuadros que Matisse le mostraba: "Como ha sabido usted expresar la atmósfera de una pieza de hotel en Niza! Pero este azul del mar debería venir más adelante. Y esta barra de donde cuelgan las cortinas blancas. Está en su lugar. Todo está muy ajustado y era difícil. "Al diablo" (citado en Escholer, 1956).

⁶⁶ "Picasso me decía un día: "Mimet es más fuerte que todos nosotros, consiguió luminosidad con el negro" (Marchand, 1947). Y Matisse decía de Odilon Redon: "Un gran expresion y una muy grande particularidad gracias a los negros y a los blancos" (Duthuit, 1949).

⁶⁷ "La exposición "De= Mohammedischen Ausstellung in München" tuvo lugar en 1910 y el viaje de Matisse a Moscú, en 1911.

⁶⁸ "La cruz bizantina, la imaginación y la razón" (nota de Matisse al margen de *Matisse-en-France*, Aragon, 1971).

⁶⁹ En 1912 a lo largo de varias conversaciones con Louis Aragon, le dice entre otras cosas: "la importancia de un artista se mide por la cantidad de signos nuevos que introduzca en el lenguaje plástico" (el subraya p. 205). Matisse decía lo citado en diversas oportunidades la segunda parte del poema de Mallarmé *Los de la menor repos. Je veux miter le Chinois au coon impide el fin. Ce ce ca*. "Mucho tiempo me llevo preparando un trabajo. Parece como si hasta ahora no hubie a sino aprendido a elaborar mis medios de expresion, y todo se ca como si yo hubiera sido argmen que se prepara a abordar la gran composición. Mire mire. ¿Por que se dice que Delacroix nunca hizo manos sino solo garas? ¿no? Es porque Delacroix era un pintor de gran composición. Aparta ha na que terminar el movimiento, o allá, y la línea, y la curva y el arabesco que recorría el cuadro. É llevaba todo el ritmo hasta el extremo del brazo de un personaje, allá lo plegaba y lo cerraba con un signo, se da cuenta. ¿un signo?

siempre el mismo, la mano, hecha siempre de la misma manera, pero no era una mano particular, sino su mano, la garra. Es el juego del brazo en la composición el que rige la expresión. La dirección del brazo, acabado cuidadosamente en [la mano], da la expresión. El画家 de una gran composición atento al movimiento de su cuenco no puede detenerse en el detalle, ni pintar cada detalle como si se tratara de un retrato. Hacer el retrato de una mano cada vez diferente. "Usted decía, intervino Aragon, que iba, y que pasaba como si... Como si yo fuera a hacer una gran composición, como si yo fuera toda la vida por delante, ca tu otra vida. No sé, pero para la búsqueda de los signos... ha sido absolutamente necesario que me organizara, buscando esos signos un desarrollo nuevo en la vida de pincel. Puede ser que después le todo crea, sin saberlo, en una segunda vida... en algún paraíso de mi infancia fresca. ¿Sabes? Las esculturas humanas con esos brazos largos, rígidos y flexibles, un poco como los brazos que yo hago... se remaban en una mano que parece una flor en el extremo de su tallo. Es el signo de la mano humana. El signo puede tener un carácter religioso, sacerdotal, litúrgico o simplemente artístico. Un signo para cada cosa. Es un progreso por parte del artista en el conocimiento o la expresión del mundo y a veces una definición de la realidad más leve del concepto de una cosa. El signo. Hay dos categorías de artistas: los que hacen en cada ocasión el retrato de una mano, de una nueva mano cada vez... por ejemplo Cézanne... los otros que hacen el signo de la mano como Deacrion. Con signos se puede componer al revés y ornamentalmente" (Conversaciones transcritas en "Matisse en France", Aragon, 1971).

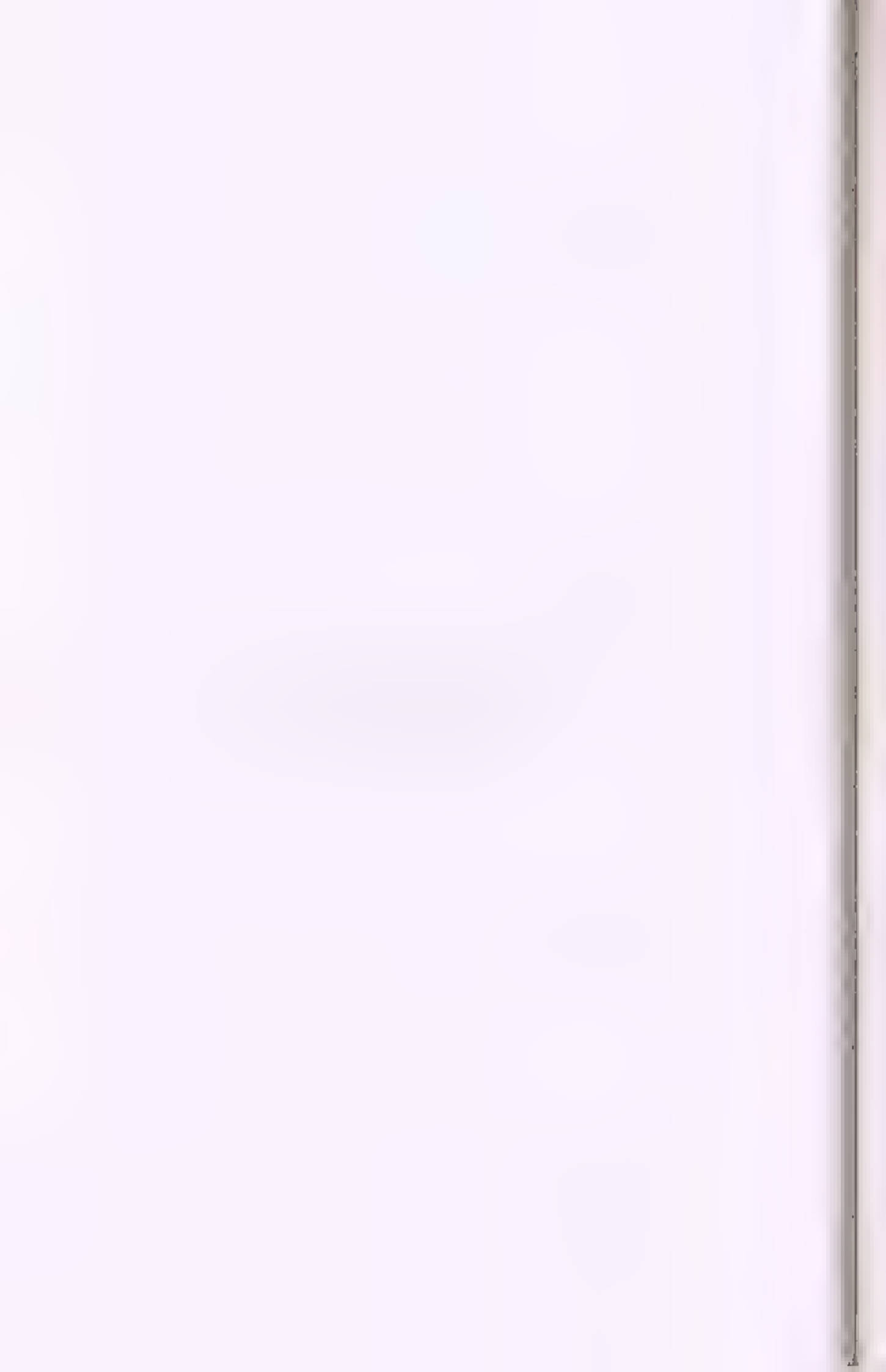
"... Todo lo que vemos pasa por la retina, queda fijado en una pequeña cámara y luego se amplifica gracias a la magnificación. Hay que encontrar la cantidad y la calidad de un bicho para impresionarlo... el ojo humano y el espíritu. Hacer gustar una planta de jazmín en su totalidad, por ejemplo. Encontrar la cantidad, cualidad y calidad de los colores. (Verlet, 1952)

Sepa usted que el hombre como suyo, un ojo, que observa y registra todo. Este ojo, como un agujero... cámara fotográfica... fabrica... mueren los clichés... muy precisos... muy pequeñas, en posesión de este cliché el hombre se dice: esta vez conozco la realidad de las cosas, y por un instante está tranquilo, luego superponiéndose lentamente a este cliché, surge otro ojo, invisible, que fabrica en cada una de todas las piezas otro cliché. Entonces nuestro hombre ya no ve nada claro y se enfrenta un combate entre el primero y el segundo ojo. El cliché es encerrado, pero finalmente el segundo ojo tiende sobre el primero y lo desplaza. Durante de esta situación el segundo ojo puede continuar de ahí en adelante su trabajo y elaborar su propio cuadro según las leyes de la visión interior, este ojo nuevo se encuentra aquí" [y Matisse muestra a partir superior de su cráneo] (Marchand, 1947).

"Sí, yo empleo el negro para entrar el azul" (MacChesney, 1913).
"¿Ve usted esta tela? Eso que usted cree que es negro, es azul de Prusia uno de los colores más difíciles de usar. El negro es de los colores más fáciles. Mírela al lado del rojo granza y de la tierra Siena tostada. Todos esos colores son puros." [Mostrando otra tela Matisse comenzó: "En ese caso es negro marfil y no azul de Prusia" (Dauberville, 1958)



Cómo hice mis libros



CÓMO HICE MIS LIBROS*

Comencemos por mi primer libro: *Las poetas de Mallarmé*

Aguafuertes de trazo regular, muy delgado, sin sombreado, lo que deja a la hoja impresa casi tan blanca como lo era antes de la impresión.

El dibujo llena la página sin márgenes, cosa que aclara aún más la hoja, y el dibujo tampoco está como en la mayor parte de los casos centrado en el papel, sino que se irradia por sobre toda su superficie.

Los grabados están en las páginas impares frente a los pares que llevan el texto, impreso en Garamond bastardilla cuerpo 20. El problema estaba en encontrar el equilibrio entre las dos páginas, ya que una era blanca, la del aguafuerte, y la otra, relativamente negra, con la tipografía.

Conseguí el resultado buscado por mí, modificando mis dibujos de manera que la atención del espectador estuviera tan atraída por esa página blanca, como por la promesa de la lectura del texto.

Comparo mis dos hojas a dos objetos elegidos por un malabarista. Imaginemos, en relación con lo que estábamos tratando, una bola blanca y una negra, y por otra parte imaginemos a mis dos páginas, la clara y la oscura tan diferentes y sin embargo enfrentadas.

A pesar de las diferencias entre ambas bolas, el arte del malabarista logra un conjunto armonioso a los ojos del espectador.

Mi segundo libro: *Pasifué*, de Montherlant.

Grabados hechos con un simple trazo blanco sobre un fondo absolutamente negro. Un simple trazo sin sombreados ni medias tintas.

* Este texto apareció en *Anthologie du livre illustré par les peintres et sculpteurs de l'École de Paris*, Genève, Skira 1946.

Ahí el problema es el mismo que se planteó en el de Mallarmé, pero con elementos invertidos. ¿Cómo equilibrar la página negra del grabado con la página relativamente blanca de la tipografía? Tenía que componer mi dibujo jugando con la página del texto de manera tal que las dos enfrentadas constituyeran armónicamente un bloque. La parte grabada y la parte impresa debían actuar con la misma fuerza en el ojo del espectador. Las dos páginas abrazadas por un gran margen encerrar que unía las dos páginas completamente.

A esta altura de la composición tuve la visión clara del carácter un tanto siniestro del libro negro y blanco. Sin embargo, un libro generalmente es así. Pero en este caso especial esa página grande, casi enteramente negra, me pareció un poco lúmbre. Entonces pensé en mayúsculas rojas dibujadas. La básqueda me exigió bastante trabajo, ya que habiendo pensado en letras dibujadas, pintorescas, llenas de fantasía, invenciones de pímar, tuve que acomodarme a una concepción de aspecto más severo y clásico, acorde con los elementos establecidos en el campo de la tipografía y el grabado. Así, entonces, negro, blanco, rojo. No está mal...

Entonces a encantar la tapa. Imaginé un azul, un azul primario, un azul, y ubicar en esa superficie un grabado de trazos blancos. Como esta cubierta debía figurar en la caja que iba a contener el libro o en la encuadernación, tuve que respetar su carácter de "papel". Aligeré el azul, sin hacerlo menos azul, gracias a la trama que daba la impresión. Debido a mi ignorancia se hizo un ensayo en el cual el papel quedó tan impregnado de azul que parecía en realidad cuero. Entonces lo rechacé porque había perdido ese carácter de "papel" que yo quería respetar.

Este libro por las numerosas dificultades que presentó en su preparación me llevó más de diez meses de trabajo diario,¹ y muchas noches también.

Para mis otros libros, sobre todo *Usages*, *Les Poésies de Rimbaud*, *Lettres Portugaises* y por los que están en vías de impresión, a la espera de su turno para entrar en máquina, aunque en apariencia difieran, fueron siempre trabajados según los mismos principios que son:

1º) Correlación con el carácter de la obra.

2º) Composición condicionada a los elementos empleados así como a su valor decorativo, negro, blanco, color, tipo de grabado, tipografía. Esos elementos se determinan según la necesidad de la armonía buscada para el libro, en el curso del trabajo. Nunca están decididos de antemano, ya que se procede oportunamente según la inspiración y la evolución de la búsqueda. Yo no hago diferencias entre la elaboración de un libro y la de un cuadro: voy de lo simple a lo compuesto, pero siempre listo a reconcebir desde lo simple. Si al principio compongo con dos elementos, agrego el tercero si hay necesidad de reunir los dos precedentes, enriqueciendo el acorde (iba a escribir, "musical").

Expongo mi manera de proceder, sin pretender que sea la única; es la mía, y se ha ido organizando natural y progresivamente.

Quiero decir dos palabras sobre el grabado en linóleo

El linóleo no debe ser elegido por economía como reemplazante de la madera, ya que da al grabado un carácter particular, muy diferente del que da el grabado en madera. Para obtenerlo hay que emprender una búsqueda especial.

Pensé a menudo en este medio, tan simple, es comparable a un violín con su arco: una caja, un mástil, cuatro cuerdas tensas y un mechón de crines. Su equivalente, una superficie y una gubia. La gubia, como el arco, está directamente relacionada con la sensibilidad del grabador. Y es tan verdad esto, que la mínima distracción durante el trazado de un rasgo ocasiona involuntariamente una ligera presión de los dedos sobre la gubia, y esto influye sobre el trazo de manera desgraciada. De igual manera, basta con presionar levemente los dedos que sostienen el arco del violín para que el sonido cambie, y pase de uno suave a uno fuerte.

El grabado en linóleo es un verdadero medio ideal para el pintor ilustrador.

Olvidé un precepto precioso: veinte veces, y ya en camino, hay que recomenzar la obra. En este caso, recomiencen hasta quedar satisfechos.

IDEAS SOBRE ILUSTRACION DE LIBROS

Matisse comentó con estas palabras su ilustración de las poesías de Mallarmé:

"Es hermoso ver a un buen poeta transportar la imaginación de un artista de manera tal que le permita crear su propio equivalente de la poesía. El artista plástico, para aprovechar al máximo sus posibilidades, debe tratar de no atarse servilmente al texto. Por el contrario, debe trabajar libremente, tratando de enriquecer su propia sensibilidad con su contacto con el poeta que va a ilustrar. Cuando llego al final de esta ilustración de poesías de Mallarmé quisiera sólo decir: "He aquí el trabajo que hice después de haber leído a Mallarmé con íntimo placer".

(Reflexiones aportadas por Adelyn D. Breeskin, "Swans by Matisse", *American Magazine of Art*, vol. xxviii, N° 10 9 de octubre de 1935)

Sobre la imposibilidad de ilustrar ciertos libros, en los cuales *todo está dicho*:

"Encontré a Montherlant este invierno en Niza, después de conocer el deseo de su editor de hacerme ilustrar con aguafuertes *La Rose de sable*. Pero fue necesario abandonar este proyecto, pues cada vez que una imagen comenzaba a entusiasmar mi espíritu, el final de la anécdota del libro me rechazaba. La descripción de Montherlant era completa. Yo no podía agregar nada. Montherlant materializa perfectamente lo que ve. No hay lugar para el complemento visual. Lo que yo hubiera podido hacer: volver a Mariuetos, dibujar paisajes, las mujeres del país, todo eso lo haría para mí el invierno proxi-

mo, pero para el libro, hubiera sido superfluo, con tantas fotografías, e incluso ¿por qué? Ya que la historia puede transcurrir tan bien bajo otro cielo'. (Huppert, 1937.) Reflexiones ratificadas por las que acota el mismo Montherlant: "[*La Rose de sable*] es un libro donde todo está dicho. No hay lugar para nada en los márgenes". Y Matisse completó la idea en otro momento cuando dijo, señalando un ejemplo de *Atala*: "Este tampoco, este no tiene necesidad de ser completado".

("Escuchando a Matisse",
L'Art et les Artistes, N° 189, julio de 1938)

Nota dirigida a Raymond Escholier: "Encuentro acertada la distinción que usted hace entre el libro ilustrado y el libro decorado. El libro no puede ser completado con una ilustración que trate de imitarlo. El pintor y el escritor deben trabajar en conjunto, sin confusión, pero paralelamente. El dibujo debe ser un equivalente plástico del poema. Yo no diría, primer violín, segundo violín, sino conjunto concertante"

(Escholier, 1936)

¿Qué es ilustrar un texto? Matisse responde a Georges Charbonnier:

"Ilustrar un texto no significa completarlo. Si un escritor necesita de un artista para explicar lo que él dice, es porque ese escritor es insuficiente. Encontré escritores en cuyos textos no había nada que hacer: lo habían dicho todo. La ilustración de un libro puede ser también su adorno y enriquecimiento por medio de arabescos, conformándose de acuerdo con el punto de vista del escritor. Se puede también hacer ilustraciones con medios decorativos: un hermoso papel, etcétera. La ilustración tiene su utilidad, pero no aporta gran cosa a la literatura esencial. Los literatos no necesitan de los pintores para explicar lo que quieren decir. En ellos debe haber suficientes recursos como para expresarse".

(Charbonnier, 1960)

CARTAS A SIMON BUSSY SOBRE LA ILUSTRACIÓN
DE *ULISES*, DE JAMES JOYCE

París, 25 de junio de 1934

[...] No sé aún cuándo iré a unas termas cualesquiera, ya que antes debo hacer una litografía, en el taller de un litógrafo-impresor, para aprender las posibilidades de la piedra y poder hacer así las otras planchas en Niza. El editor me cablegrafió para pedirme que le envíe si es posible algunos dibujos preliminares del *Ulises*, y con ellos iniciar la publicidad de la obra. Tengo que hacerme traer los clichés que están en Niza: las dos mujeres peleándose y representando el desorden en la mansión de Ulises, y el de Ulises saliendo del mar ante Nausicaa. Espero que le gusten. El editor está contento con mi punto de vista, que es la continuación de la idea de la tapa que lleva el *Ulises*. Mis dibujos constituyen una especie de acompañamiento con bordonas a la obra de J. Joyce. Supe que Joyce estaba contento de saber que trabajaba en su obra, pero no sé si estaba al tanto de mis puntos de vista [...]

París, 10 de julio de 1934

[...] Volveré, pues, a Niza. Y cuando ya esté reinstalado puede ser que haga una pequeña cura, pero no sé aún dónde. Hasta tanto, trabajo en el taller del impresor en varias piedras litográficas para el *Ulises*. Tengo que acomodarme, en mano y espíritu, a la piedra, de manera de poder continuar en Niza, lejos del impresor que puede ayudarme a regrabar o mejor a borrar, las posibles faltas en ese medio

donde el error es casi irreparable. Los riesgos en sí no me asustan, pero no se cambia de piedra como de hoja de papel y cualquier otro elemento es imperfecto [..]

11 de agosto de 1934

[...] Tú debiste recibir lo anunciado hace ya tiempo. El retraso proviene de estas piedras con las cuales vivo desde que estoy en París. Me parece que han pasado como seis meses, pero creo que no hace más de un mes y medio que estoy. He perdido tres semanas con el imbécil del litógrafo que me dejó trabajar con materiales que él personalmente desconocía. Hice tres piedras. La primera, insignificante, la segunda no dio nada y la tercera salió, pero toda negra. Conseguí salir del paso haciendo claros con el ácido y grabando en la piedra para lograr trazos blancos. Ese trabajo corresponde a la prueba en la cual los negros son más fuertes. Dejé entonces la piedra por el cobre e hice el grabado con barniz blando, ese cuya prueba tú viste realizada, a la sanguina. En negro es mejor, pero no tenía más disponible. Esta semana hice un segundo ensayo, un segundo grabado, siempre con barniz blando. Ulises sale del mar ante Nausicaa y sus dos doncellas logrado. Compuse hojas con letras de texto y ahora veo mi libro terminado. Pero tengo que hacer todavía cuatro grabados. Ya encontré el procedimiento y espero entonces que la cosa marche. Conseguí un resultado diferente al trabajo de Mallarmé con otra calidad, que tiene su riqueza. El tercer grabado es el que viste sobre mi chimenea y en el cual estuve trabajando por espacio de dos años. ¿Te gusta? La diagramación fue solucionada de esa manera porque la caja era cuadrada y había que dejar más blancos en la zona superior que en la inferior, para que no resultara pesada. Esto no es una improvisación, y creo que, dentro de la seriedad del trabajo, es el de mayor densidad. [..]

24 de agosto de 1934

[.] Adelanté bastante mi libro. Después de tres semanas de trabajo perdido pude salvar el grabado que tú prefieres, pero que es demasiado apasionado y poco litográfico. Eso anda como trabajo aislado, pero no es un conjunto. La sanguina, que en la tirada da negro, habitualmente, es mejor para un grabado aislado. Cuando te mandé mi agualuente estaban haciendo pruebas sobre este grabado rojo, que te envié como una curiosidad. Después hice otra plancha de Nausicaa y Ulises. Le telefoneé a Joyce y le hablé de lo que le había dicho su representante en París sobre lo había visto. Estuvimos completamente de acuerdo sobre el carácter que quiere imprimírle a la ilustración,² tuve incluso su aprobación con respecto a la composición general del libro que yo había concebido. [.] Espero trabajar aquí hasta el 25 de septiembre y volver después a París para seguir trabajando en la serie de grabados. Como me quedaré por allí, por lo menos un mes, espero verte. Trabajo el Cíclope *Ulysée le salta el ojo*. Para completar lo que te decía más arriba, en cuanto al tema de la ilustración del libro, creo que el dibujante debe ceder el paso al literato y a la litografía, que él puede por otro lado elegir para acompañar sus grabados, de otra manera parecería demasiado molesto. Es un poco el papel del segundo violín en un cuarteto, sólo que el segundo violín responde al primero y que, en mi caso, hago algo paralelo al literato pero dentro de un sentido un poco decorativo. Viejo amigo, te abandono, tengo que comenzar mi jornada. Son las nueve [..]

CARTAS A DIFERENTES DESTINATARIOS
SOBRE LA ILUSTRACIÓN DE
FLORILEGE DES AMOURS DE RONSARD Y DE POEMAS
DE CHARLES D'ORLÉANS

A André Rouveyre, 30 de octubre de 1941

Se ha terminado el asunto de las "memorias", al menos eso creo. Mi editor llegó a las tres, temiendo que se tome esta no-publicación [...] como el resultado de un disgusto entre ambos, disgusto provocado por él. [...] Me ofreció comprarme los dibujos de los títulos del libro. Preferí guardarlos, y para darle algo le propuse hacer de veinte a treinta litografías (de acuerdo con mis precios), para ilustrar *Florilege des amours de Ronsard*, en una hermosa edición semejante a la de Mallarmé. [...] De esa manera él podrá anunciar *Los amores de Ronsard* en reemplazo de esas *Memorias* y los bibliófilos no se sentirán decepcionados.

A André Rouveyre, 19 de noviembre de 1941

A Ronsard lo tengo siempre cerca de mí. Canta su canción en todos los tonos y se impone que haga algo. Creo que haré simplemente un Matisse.

A André Rouveyre, 8 de diciembre de 1941

He aquí lo que encaro hoy día:

1) Hacer un libro con un cierto número de sonetos, cien por ejemplo, e ilustrar solamente treinta. Es lo que se hizo con el de Mallarmé. Fue de esa primera selección hecha por Skira, que elegí treinta piezas para ilustrar.

2) Elegir yo treinta piezas, frutos de las imágenes que sal-

ten a mis ojos ante la lectura, y con ellas hacer un libro. Temo que semejante obra, de tan pocas hojas, sea poco simpática. Sin embargo, yo prefería ilustrar cincuenta sonetos de manera de poder justificar el título que tú indicas *Flovrège des amours* de Ronsard, por H. M. (sin acompañarlos con texto no ilustrado) y entonces con libertad absoluta en mi elección, sólo sería necesario que tras la lectura apareciera una imagen suficientemente sugerente a mi espíritu para que yo creara una litografía.

Pasé parte de esta noche sacando apuntes de las "Chansons" de esos amores, con la única finalidad de concretar la obra. En general, me parece que ofrecen más sentido de movimiento inmediato, que hay una llama más viva que en los sonetos. Pero también hay menos variedad. Estas "Chansons" convendrían a una ilustración en la que el texto estuviera menos atado a lo anecdótico. Por ejemplo ilustradas con "series" dedicadas a cada una de las sílfides (ya que tengo en mente a esas sílfides: Casandra, mi princesa "hamida" María, Lada y Hélène Michels).

El libro compuesto con los sonetos me permitía a mí tomar las mismas imágenes del poeta. Una danzarde, una Venus, una venus... O un barco llevando a María y a su madre, creo. Es en "Le Voyage de Tours":

*Barco que por el mar mi querida vida llevas,
[...]
Que el mar, el viento y el agua jueguen a mi Dame,
[...]
las fabulosas y gentiles náyades
Alrededor del navío den mil brincos...*

Pero, mi querido Rouveyre, si me abandono a esta idea, el trabajo no va a llegar a ser algo especialmente "galano". Homero retocado por Armand Sylvestre.

¡A mi edad! En mi condición, ¿qué se va a pensar de mí? ¡"Le père Lagatte" durán los malintencionados! ¿Y por qué? ¿No puede uno acaso conservar hasta el último momento una imaginación joven y ardiente? Yo me siento hoy más ca-

paz de ilustrar *Los Amores* y abordarlo con mayor facilidad de lo que lo hubiera hecho cuando tenía veinticinco años, porque en aquella época no era cuestión de imaginación: me metía en esos mundos como un changador bien alimentado.

«Recuerdas cómo se le reprochó a Ingrés su *El baño turco*, cuadro que hizo al final de su vida? Me acuerdo de Renoir que me decía con ternura ya muy al final de su vida. "¿Si usted supiera, amigo mío, cómo he querido a la mujer! ... ¡Y no como un viejo cochino!"

«Por qué, si mi sensación de frescura, de belleza, de juventud es la misma de hace treinta años ante las flores, un hermoso cielo, un árbol elegante, por qué se iba a perder o alterar ahora ante una hermosa mujer? Lo que hay de maravilloso en la vejez es que ella es más sensible a los perfumes.

Por eso, probablemente, Delacroix decía: "He llegado a la edad feliz de la impotencia".

J. J. Skira vendrá el lunes. Querría indicarle una estructura del libro desde mi punto de vista, para que no me obligue a aceptar el de él. Este tema, en realidad, no me inquieta mucho, porque adopté la costumbre de simplificar las cosas diciéndome: 'tengo 73 años' ¡Dejenme en paz! (exagero, ya que sólo cumpliré 72 el próximo 31 de diciembre). Para llegar a una cosa lograda de acuerdo con las propias posibilidades, es necesario tiempo. Por eso yo no querría componer mis dibujos sino después del trabajo del tipógrafo. Yo los componería entonces en los espacios y zonas blancas que me deja el impresor. O que se me permitiera hacer los dibujos y que posteriormente el tipógrafo y la imprenta se adaptaran a ellos. Pero estoy ansioso por comenzar, por tener los modelos en mis manos, alrededor de los cuales nacen mis sueños asociados a la lectura de los poemas.⁷

A André Rouveyre, 5 de febrero de 1942

Trabajo casi constantemente. Sobre todo dibujo. Espero que me manden de Suiza lápices litográficos color número para comenzar mis dibujos litografiables. Dejé de leer al

poeta para no agotar mi inspiración antes de tener los medios para fijarla.

A André Rouveyre, 18 de junio de 1942

El domingo pasado tuve que soportar una nueva crisis hepática. Es la cuarta en dos meses. Hoy, jueves, apenas me siento un poco mejor y para no aburrirme me dediqué al Ronsard. Me ayuda a recuperar mi equilibrio moral, y, luego de ver los dibujos que hice últimamente, la semana anterior al último ataque, es decir hace sólo ocho días (me parece tanto tiempo, lejano, otro año...) tengo la convicción de que va a ser un buen libro. Esta idea me ayuda a olvidar mis achaques.

A André Rouveyre, 2 de julio de 1942

Estoy siempre en cama.

Espero que la fecha fatal, en que debe hacerse presente mi crisis periódica de vesícula, haya pasado. Yo entre tanto, me hago el pequeñito, y con los consejos de mi médico espero poder sobreponerme. Vuelve entonces, la esperanza de poder ir a Suiza para fines de julio. Y hasta tanto, hasta que mi restablecimiento sea definitivo, trabajo (en la cama) en mi Ronsard y no tengo un momento de aburrimiento. Pinché en la pared todas las ilustraciones, así las tengo frente a mí, las observo y vivo con ellas noche y día. Agrego, suprimo y creo que muy raramente las circunstancias hayan favorecido el nacimiento de un trabajo que, a pesar de ser por esencia secundario, se transforma en una cosa esencial, primordial.

A Charles Camoen, 4 de julio de 1942

En este momento, y desde hace dos meses, estoy en cama con ataques de vesícula biliar. Estoy mejor, y las precauciones

que me obligaron a tomar, aunque molestas, no han sido inútiles, ya que pronto pienso estar casi curado. Si no hay novedades por este lado, pienso partir hacia Zurich a fines de julio y quedarme allí unos dos meses. El 1° de agosto quisiera estar presente para la puesta en máquina del Ronsard, en el cual estoy trabajando en este momento [...] Mi querido Camoin, no puedo alargar esta charla que tanto me gusta mantener con mi viejo amigo, pero me veo urgido por mi trabajo, que tendría que estar terminado hacia el 15, y cuyo final aún está lejos.

(Matisse-Camoin, 1971)

A Louis Aragon, 15 de julio de 1942

Pude superar una casi crisis el último 13 de julio, cuando ya creía haber pasado el momento crítico. Mi situación mejora y no hay que pensar más en la operación.

Pero mi viaje a Suiza, calculado para el 1° de agosto, tendría que ser postergado por lo menos un mes. Y a causa de mi enfermedad aprovecho para estar mano a mano con Ronsard [...] En cuanto a mí, no sé qué pedir —mis crisis periódicas, cíclicas, disminuyeron en intensidad, pero con grandes precauciones de mi parte, con régimen y cama—; si no hay variantes, creo que llegaré a curarme, pero si fuera necesario no sé qué pensar porque correría riesgos enormes.

(*Un personnage nommé La Douleur*,
Aragon, 1971)

A Charles Camoin, 16 de julio de 1942

Estoy hecho pedazos. Una nueva crisis vesicular, menos fuerte que las anteriores, es cierto, pero yo creía haber superado del todo la crisis del 1° de julio. ¿Te había contado que estas caídas son periódicas y que las sufro desde hace dos meses, cada quince días? Esto no me causa ninguna gracia,

pues tendría que suprimir mi viaje a Suiza. Sería absurdo ir ya pasado el buen tiempo. No he podido retomar mi trabajo sobre Ronsard porque todavía no he superado el cansancio que me produjo esta última crisis, la del 13, y estoy en medio de un estado de abatimiento, cosa que no me ocurre a menudo.

(Matisse-Clamoin, 1971)

A Pierre Bonnard, 20 de julio de 1942

[...] Su trabajo también bien. ¡Qué afortunado! Lo envidio, porque yo estoy en un estado calamitoso. Desde hace dos meses atormentado por las crisis hepáticas [...]. Felizmente, puede sostener mi ánimo trabajando, por lo que ya está casi completamente ilustrada la selección de poemas de Ronsard. Son unos 150 dibujos, más o menos.

(Matisse-Bonnard, 1970)

A André Rouveyre, 26 de julio de 1942

[...] No te he escrito debido a mi salud, que me causa enormes preocupaciones. Estoy entre las opiniones de dos médicos. Una, la de mi médico de cabecera [...] que es partidario de una operación [...]. La otra posición es la de mi cirujano de Lyon que no quiere ni oír hablar del tema. Arguye que mi edad no lo permite sin correr grandes riesgos [...]. Estoy en cama, pero sin fiebre y sigo trabajando en el Ronsard. Entro, sin embargo, en un período peligroso que, de acuerdo con el ritmo, me ha de llevar a otra crisis. Estas crisis mías culminan cada dos semanas, en la noche del domingo al lunes, y el estallido podría tener un retardo pero no estará mejor antes del 29 o del 30. Como sabes, la última vez que caí fue el 19, y la vez anterior, alrededor del 1, me pude salvar.

A Marie Donnay, 30 de julio de 1942

Sigo siempre en cama, pero estoy con el Ronsard y entonces no me abarro. Siempre la vesícula. En estos días se hizo una consulta médica importante, que me va a orientar sobre el futuro que me espera.

(Un personnage nommé La Douleur, Aragon, 1971)

A Louis Aragon, 2 de agosto de 1942

Este verano no iré a Suiza; estoy demasiado ocupado con mi enfermedad y los médicos. Tengo dos equipos. 1º) Uno que quiere que se me opere. 2º) El otro opina lo contrario. Este grupo está presidido por un cirujano, mi cirujano de Lyon que sabe los riesgos que se corre y que no quiere volver a exponerme, siempre que la situación no sea extrema. Sin embargo, sigo trabajando y no me faltan sino unos pocos dibujos para terminar el Ronsard, el dichoso que no teme ya a los médicos. Me acuerdo de una canción del *Maestro de Capilla* o del *Sordo o el albergue repleto* que dice: "Uno cree oír que todos los médicos... son asesinos, ¡Perdón!"

Tengo cierto derecho a defender mi pellejo y no quiero que me operen. Entonces, ¿por qué dejar que me dominen? Y bueno, porque no tengo carácter. Prefiero soportar una crisis de vez en cuando a exponerme a la operación que me deje disminuido. Como no tengo nada de rentista no lo soportaría.

(Un personnage nommé La Douleur, Aragon, 1971)

A Marie Donnay, 1º de septiembre de 1942

Pasé todo el día en cama y aún estoy acostado para poder inmovilizar alguna cosita que hay en el coledoco. No iré a Suiza antes de la primavera.

(Un personnage nommé La Douleur, Aragon, 1971)

A André Rouveyre, 3 de septiembre de 1942

*Venus con niño triunfante
En lo alto de su carro sentada
Deja que sus cisnes vuelen en el aire
Para ir a ver a su Anquises
Por doquier que sus bellos ojos
Vuelquen sus bellas luces en los cielos
El aire, siempre sereno,
Se llena de amorosos destellos.*

Perdóname mi querido Rouveyre, por ser, tal vez, latoso pero siento tal placer al releer al azar estos versos* que no puedo resistir repetirlos pensando en el gozo que puedes sentir si los lees en un momento propicio de tu sensibilidad. Hay algo más delicioso y delicado que el amor cuando se lo sabe vivir (como el fuego, el agua, el aire y el mar) y no se exagera las responsabilidades de quienes lo provocan. ¡Oh! la hermosa Rosa que mientras la acariciamos nos hace sentir el pinchazo provocado por nuestra torpeza. Se ama sin experiencia y ¡ay! con la experiencia perdemos tantas cosas. No queda sino el placer de hablar de manera interesante, al menos, para uno.

A André Rouveyre, 25 de octubre de 1942

Estoy bien y trabajo. Espero que tú hayas comenzado también, el tiempo pasa cada vez más rápidamente. Comparto mi intimidad con Charles d'Orléans, ¡qué limpieza!

A André Rouveyre, 13 de noviembre de 1942

Estaba trabajando y pensando en ti. Pero sin haber llegado del todo a comprender por qué y como en la portada de Ronsard deseas que el dibujante, el pintor, esté representado. También he hecho al mismo tiempo que una portada con

lira y paleta (pues ¿cómo quieres tú representar un lápiz?), una portada con lira y palma.

Para cerrar, ubiqué como viñeta al pie esos ruiseñores que encuentras un poco rígidos, pero tengo la impresión de que la idea va, pese a ello mañana trataré de hacer uno en terciopelo.

Precísame tu idea, que me parece feliz ya que es decorativa (aunque un poco pretenciosa, en mi opinión).

A Louis Aragon, 20 de enero de 1943

El Ronsard está casi terminado,⁹ faltan más o menos dos o tres dibujos. Y estoy en la mayor intimidad con Charles d'Orléans a quien tengo muy a mano. Encuentro allí, constantemente, nuevas satisfacciones. Como cuando se descubren violetas bajo la hierba. Si lo ilustrara, sería apasionante encontrar la línea del dibujo que estuviera a la altura de su música. Me veo leyéndolo al alba de cada día y siento la impresión que se tiene cuando al saltar de la cama los pulmones se llenan de aire fresco. Así al menos procedí con Mallarmé.

(Un personnage nommé La Douleur, Aragon, 1971)

A Louis Aragon, febrero de 1943

Usted está en las mejores condiciones para hacer cosas importantes. Un artista me decía: "El genio es el poder de resistencia a la m." Es una definición pero que es exacta para mí. Pero ¿no tiene usted el sostén de la Esperanza y la cercanía de la Primavera?

Para mí, estoy siempre ahí, en mi cama, salvo una hora diaria en la que me levanto, no muy a gusto, pues ya no tengo más el hábito —me siento tan bien en la cama—. Allí trabajo regularmente. Por la tarde pintura, y por la mañana las ilustraciones del libro de Charles d'Orléans, (¿qué

opinión tiene de él?) Un autor consagrado, que acaba de triunfar en uno de nuestros primeros escenarios ¹⁰ me dijo que encuentra a esas baladas un poco. Yo, personalmente, las encuentro como si fueran música cristalina que, por un cierto equívoco que la rodea, a menudo da lugar al dibujo del pintor.

(Un personnage nommé La Douleur; Aragon, 1971)

A André Rouveyre, 5 de marzo de 1943

Tienes razón, yo exagero, pero de pronto cango preso de un frenesí que me invade sin poder yo impedirlo, y cuando estoy liberado, creo que lo busco ¹¹[. .] Me despierto a las seis de la mañana, leo las piezas copiadas y reunidas de acuerdo con mi gusto. Dejo esta aquí, a aquella otra le voy a dedicar una hora antes del mediodía. También dedico por lo menos otra hora a leer al azar diferentes libros de poesía y descubro la vida en aquel trabajo o en aquella pieza que sólo había leído por encima. Lemo que esta furia me abandone de la misma manera que vino. Estoy dejando fluir el champagne de mi cabeza y luego que eso está, ya ha salido y la calidad del lector suple y establece una relación armoniosa de palabras y no corren otro destino, incluso las mejores obras, que la ubicación, un lugar, en el estante de una biblioteca.

He ahí todo, y está bien; me aplaudes y eso me da ánimo ya que eres un público selecto. Ando cada vez mejor y eso es importante. Desde mi última crisis hace tres meses [...]

A André Rouveyre, 27 de marzo de 1943

*Vendez outre part vostre dueil,
Quant est à moy, je n'en ay cure;
A grand marché, outre mesure,
J'en ay assez contre mon cueil*

*Là n'entrera dedans le suet
De mon penser, je vous le jure;
Vendez autre part vostre deuil,
Quant à moy, je n'en ai cure.*

*Desconfort, la larme à l'ueil,
Ailleurs queri son aventure,
Plus ne vous mène vie dure!
Puisque mal vous fait son acueil;
Vendez autre part votre duel.*

He aquí la pieza en cuestión.¹² Acaba de terminar una semana de tres horas de trabajo en mi sillón. Estoy atado a este Charles. Tengo tres figuras con Lydia, que andan muy bien con el estilo de este poeta aristocrático. Si hago sólo figuras, caras, si sus expresiones son variadas siempre dentro de ese estilo bastante refinado, conseguiré la más hermosa y puta ilustración de esta obra. Pero para convencerte tienes que verla. Tengo sólo tres, ¿podré hacer más? ¡Qué difícil es todo!

A Charles Camoin, 6 de septiembre de 1944

Hice ilustraciones de tu buen amigo Baudelaire. Y de acuerdo con los temas elegidos, tengo treinta y cinco para litografía. No es lo que se espera en general para ilustrar a este poeta. Es fácil imaginar una serie de piernas en el aire más o menos atormentadas. Espero que los burgueses no sean tan exigentes y que tengan en cuenta este trabajo imprevisto.¹³

(Matisse-Camoin, 1971)

A André Rouveyre, 27 de abril de 1947

Esto va mejor, estoy bien aquí. Abro mi carpeta, la de los trabajos sobre Charles d'Orléans, y los reviso para pasar el

tiempo. Me tomo libertades con Ch. d'Orléans. Pero creo que al final va a salir algo.¹⁴

A André Rouveyre, 10 de octubre de 1947

[...] Sobre el tema de tu libro,¹⁵ los comentarios vienen de distintos lados; fui criticado por los numerosos dibujos de caras, ilustraciones de rostros con los cuales parezco complacerme. ¿Y tú qué dices?

ENTREVISTA CON RÉGINE PERNOUD*

II. Matisse está sentado en las oficinas de Verve, ante las pruebas de Poemas de Charles d'Orléans, que acaba de ilustrar, y que empiezan con un retrato del poeta.

"No, no es pura imaginación. Yo quería que este retrato de Charles d'Orléans fuera en realidad un retrato. Para componerlo me inspiré en personajes de su familia, hojeé viejas Historias de Francia, reproducciones de cuadros, traté de extraer los rasgos esenciales, como lo hice con Baudelaire, con Edgar Poe, de acuerdo con un conjunto de fotografías."

Venimos a este retrato como una laboriosa reconstrucción histórica, pero, sin embargo, ¿no era molesto para usted el enfrentamiento con un personaje tan alejado en el tiempo?

"En absoluto. Yo estaba en su poesía. Yo estaba con él. Estaba con los personajes de su familia. Yo no buscaba sino lo exterior, los rasgos. Pero el espíritu, la vida, viene de su poesía misma."

Y esta poesía ¿no le parecía lejana, poco accesible? Algunos piensan que la poesía medieval está muy alejada de nosotros.

"¡Qué error! La expresión ha cambiado pero los sentimientos son los mismos. Por el contrario, en el caso de Charles d'Orléans, ¡hay algo tan humano y tan familiar! Observe el poema en el que habla de los bebitos y los pucheros que aparecen en sus rostros cuando están mal dormidos. ¿No es deslumbrante ver a este príncipe, prisionero de la observación, anotar algo tan simple y familiar? Por otra parte todos sus temas son simples, sin rebuscamientos; su originalidad

* De "Nous marquons d'un portrait de Charles d'Orléans. Henri Matisse vient d'en composer un", *Le Figaro Littéraire*, 14 de octubre de 1950.

sale de la emoción, del sentimiento interno y de la expresión."

Precisamente, Maestro, ¿no es un poco lo que hizo usted al elegir para ilustrar esta obra un motivo único, la flor de lis, indefinidamente repetida, y a la que se ve diferente en cada página?

"Sí, son variaciones sobre un mismo tema."

Es la primera vez, creo, que se ilustra así toda una obra con un mismo tema. ¿Y por qué la flor de lis?

"El tema, naturalmente, me lo sugirió. Esa flor ha debido ser la más familiar a Charles d'Orléans, la que expresa mejor su personalidad, su atmósfera, su época. (Esas flores de lis que se continúan incansablemente y en cada página crean una armonía nueva. Pienso en los elementos ornamentales de los frescos romanos, motivos muy simples, siempre los mismos, palmetas, follajes, espirales y cada vez, una sorpresa...)

Comencé hace muchos años a trabajar esta obra. El retrato de la portada lleva la fecha de 1943 y fue en ese año cuando hice los follajes de la guarda. En esos dibujos trabajaba por las noches y a menudo, al despertarme a la mañana, revisaba con el espíritu fresco, la totalidad de la maqueta. No fue un trabajo de improvisación."

[*¿Pero quién le dio a usted la idea de ilustrar a Charles d'Orléans, y quién hizo la selección de poemas que usted ilustra?*

"Yo mismo. Había tenido ocasión de escuchar sus versos. Leí su obra, hice una selección y una especie de montaje de sus poemas. Están agrupados de manera de cruzarse unos con otros. He ahí todos."

He aquí una asombrosa crítica literaria: el príncipe de los poetas explicado por el rey de los pintores. Y a medida que, se suceden las páginas me parece mayor la fuerza de esta conjuación Charles d'Orléans-Henri Matisse. Cada página flor delisada da la nota sensible del poema: no es sólo el color de una vocal, sino la forma y el color de todo un rondó, de toda una balada. Amor, despecho, melancolía, tal como esos versos los expresan, y uno siente que no se podrían traducir de otra manera que como están ahí, en ese empapelado de flores rosadas o rojas, o azules o malvas, la primavera es

multicolor y tierna como las primeras manzanas; el invierno es azul, negro, helado.

"En cada pieza he intentado dar una impresión equivalente a la de un poema. De vez en cuando, una figura ilustra esa impresión de manera más completa: aquí, la figura a la cual el poema está dedicado, *esbelta flor de juventud*, Charles d'Orléans se permitió decirle que ella es hermosa"

Me da la impresión de que a usted no le cuesta penetrar en la poesía medieval

"En absoluto. El tono es directo, inmediato. Siempre me sentí cómodo entre las cosas medievales. Esas cosas traducen de la manera más directa mis sentimientos. Fue en Chartres donde sentí la revelación del vitral."

Una revelación que ha sido aprovechada en la capilla de Vence

"Sí. En Chartres, el vitral es al mismo tiempo color y luz; entonces uno siente la necesidad de variar los elementos de composición y de contar historias, allí flota la esencia del vitral. El vitral debe tener la posibilidad de expansión de la música del órgano, sin necesidad de palabras.

En cada página de Charles d'Orléans el espíritu que se eleva del dibujo de las flores de lis une la expresión de los colores; están unidas, la página anterior y la que sigue, un poco, casi, como una partitura musical; y los colores cantan por oposición. [...]

CARTAS A RENÉ CHAR
SOBRE *EL TIBURÓN Y LA GAVIOTA**

Vence, 6 de mayo de 1946

Su carta, con su hermoso poema, me ha resultado muy agradable ¹⁶ ¿Vio un dibujo que le mandé a Maeght para "Pierre à feu"¹⁷ que me fue dedicado y para el cual usted escribió un poema? ¹⁸

Yo represento una especie de danza del tiburón y de la gaviota. [...]

Vence, 14 de mayo de 1946

[...] Acabo mi temporada de trabajo aquí y pronto estaré en París, donde quizá tendré el placer de verlo. Su "Tiburón y la gaviota" que usted me mandó me interesa mucho. ¿Sabe que ya le envíe a Maeght para "Pierre à feu" donde figura ese poema que usted me ha dedicado, un dibujo en el que el tiburón sale del agua y la gaviota baja y llegan casi a hacer una figura de ballet por encima de las olas? Querría que usted hubiera tenido ocasión de verlo ¹⁹ Espero que su gripe haya pasado y que pueda aprovechar la primavera con toda la alegría de que lo creo capaz.

Vence, 19 de mayo de 1946

He disfrutado de los tres poemas que usted me mandó. Vuelvo a París en los primeros días de junio, y veré lo que

* Facilitadas por René Char.

podré darle para la portada de "Le poème pulvérisé" ²⁰ aguatuerte o lito [...] Lamento no poder darle una de mis interpretaciones del acercamiento en lo sentimental del tiburón y de la gaviota —que ha sido hecha para "P à Feu" de Maeght—. El encuentro de nuestras dos obras es algo extraordinario, o curioso al menos. Usted juzgará cuando venga a París —que espero sea pronto. [...]

N. B. ¿Vendrá pronto a París? ¿No quería usted hacer pasar a máquina "Artine" ²¹ y subrayar las palabras o quizá los fragmentos de frases o incluso frases enteras en "tres fuerzas" de manera de dar a esa composición, que es corta, una tipografía destacada, de bastante importancia, adornada de imágenes? [...]

París, 12 de julio de 1946

El dibujo que van a reproducir en *Cahiers d'Art* ²² no es el de Maeght para "P à Feu", sino una variante hecha después. ¿No es necesario presentarlo así? Mi indisposición llegó a su paroxismo ayer y esta noche espero que haya pasado, pero hoy estoy en cama, molido agotado. Sin embargo, gracias a su carta que me ha dado energía, tomo fuerzas y le contesto. [...]

NOTAS

¹ De una carta a Aragon el 22 de agosto de 1943: "Estoy atrasada en una respuesta que le debo a su carta del 28 de julio y a la del 15 de agosto (¿por qué? Porque aunque pensaba en la contestación estuve absorbido por un trabajo que ya me lleva cuatro meses tal vez cinco. Se trabaja de perfeccionar y mi edad uno no sabe si lo que tiene entre manos no será la última obra de su vida. Entonces, hay que darle vida en la medida en que se pueda. Y no se puede postergar el final de una idea para una próxima ocasión. Estaban listos los grabados que iban a ilustrar al *Parique* de su viejo amigo, pero volvía a emprender el retrato de esto o aquello, que parecían no tener la misma tensión que el conjunto. Ahora, satisfecho, mande el todo a Fabian. En estos días espero la maqueta para dar el golpe de vista final. Por eso adá ya estoy liberado. (*Un personnage unique* LaDoulleur, Aragon, 1971)

La ilustración de Matisse se refiere mucho más a la *Calisee* que al texto de Joyce, cuando se le preguntó la razón, contestó: "No lo he leído (con entusiasmo citado por Richard Ellmann en su *James Joyce*, 1959)

Matisse les respondió a J y H. Dantecville que en 1942 se extrañaban de que no escribiera sus memorias: "Lo pensé, some todo después de un operación. Y después comprué que lo que es agradable en una conversación no lo es más una vez escrito en un papel. Todas las restricciones que hay que respetar por consideración a otros quitan interés al texto. Observe las *Historias de Voltaire*. Sus historias son encantadoras. Mentía, exageraba, inconscientemente. Se lo mentaba y el marchaba. Cuando uno lo lee, todo eso es arrojado. Contraje ciertos compromisos con un editor, pero nada librearme y como compensación, le ilustraré un *Ronsard*" (Dauberville, 1978).

Sin duda se trata de una mujer joven llamada Nézy, princesa turca, bizneta de Alfred Harard que posó para Matisse en varias ocasiones destacándose el cuadro *Ne y un portus* (1942) y a la que se ve a veces en los dibujos de los temas B-C-D-E-F-K-L-N de la serie *Jenny y caricaturas* (notaciones tomadas del texto de L. Aragon, *Homenaje a Matisse* (novela)

² Aquí un esbozo.

³ Aquí un esbozo.

⁴ Inédita, salvo un pasaje ("no se puede conservar", segundo párrafo) hasta "un viejo cochino") que fue publicado en el catálogo de Schneider, 1970.

⁵ Que pertenecen a una *Canción de Los Amores de María*.

¹ Fue solo en 1948 cuando apareció *Ploulegi des amants* de Ronsard, ilustrado dicho trabajo con 126 litografías.

¹⁰ Henry de Montherlant con *La Reina muerta*.

¹¹ Matisse está trabajando en la ilustración de *Poemas* de Charles d'Orléans.

¹² De Charles el Orléans

Las Flores del Mal — ilustrado con un aguafuerte, 34 fotolitografías y 60 dibujos grabados sobre madera que apareció en 1947. Aragon presentó este libro como "una experiencia que llega a la esencia de la poesía de Baudelaire". Matisse mandó una "A su esencia: Opala" (*Matisse ou les semblances fixées*, Aragon, 1971).

¹³ *Poemas*, de Charles d'Orléans, que aparecerá en 1950.

¹⁴ *Repli* de André Rouveyre, acababa de aparecer, ilustrado por Matisse con seis caras de mujer y seis variaciones de retrato del autor.

¹⁵ *El tiburón y la gaviota* fue un manuscrito mandado por René Char a Matisse hacia principios de mayo, el poema sería publicado en 1946 en *Cahiers d'Art*, y nuevamente publicado en mayo de 1947 en *Le Poème pulvérisé* (Ed. Fontaine, París).

¹⁶ Dibujo publicarlo como portada de "Les Miroirs profonds, Pierre a feu", París, Maeght, enero de 1947.

¹⁷ *Lyre pour des monts internés*, serie de aforismos que pertenecen a "feuilles d'Hypos".

René Char no había tenido conocimiento de este dibujo en el momento en que escribió su poema. Pintor y poeta descubrieron simultáneamente, por separado, el tema del tiburón y la gaviota.

¹⁸ Los primeros 65 ejemplares de *Le Poème pulvérisé* aparecerán con un grabado de Matisse (híndeo, rostro de mujer).

¹⁹ De este proyecto de ilustración ca. *Artine*, Matisse dejó muchos bocetos (aguafuertes, acuarelas) inéditos hasta hoy, algunas fueron expuestas en la Exposición René Char, Fondation Maeght, 1971 (Nº, 633, 634 y 635 del catálogo).

²⁰ Cf. *Cahiers d'Art*, 1945-1946, pág. 77. Esta publicación presenta frente al poema un dibujo de Matisse sobre el tema del tiburón y la gaviota, como también una nota de René Char relatando este encuentro.



Jazz y papeles recortados



Jazz

NOTAS

¿Por qué, después de haber escrito "Quien quiere darse a la pintura debe comenzar por hacerse cortar la lengua",¹ tengo necesidad de emplear otros medios que los que me son propios? Esta vez tengo que presentar láminas de color en condiciones que les sean más favorables. Para eso tengo que separarlas por intervalos de caracteres diferentes. Juzgué que la escritura manuscrita era la que más convenía para este estilo. La dimensión excepcional de la escritura me parece que obliga a establecer la relación decorativa con ese carácter de las láminas de color. Esas páginas no sirven sino como acompañamiento a mis colores como ciertas hojas ayudan en la composición de un ramo de flores importante.

SU PAPEL ES PUES PURAMENTE ESPECTACULAR

¿Qué puedo escribir? No puedo, sin embargo, llenar estas páginas con fábulas de La Fontaine, como lo hacía cuando estaba empleado en el estudio de un abogado, para llegar a conclusiones extensas en expedientes que jamás nadie lee, ni siquiera el juez, y que no se hacen sino para emplear una cantidad de papel sellado que esté en relación con la importancia del juicio.

No me queda, pues, sino ofrecer observaciones, notas tomadas a lo largo de mi existencia de pintor. Pido para ellas, a

* París "Tétrade", 1947.

quienes tengan la paciencia de leerlas, la indulgencia que hay que conceder a los escritos de los pintores.

EL RAMILLETE

En un paseo por el jardín, recojo flor tras flor para amontonarlas en el hueco del brazo, una tras otra, al azar, sin elección previa. Vuelvo a casa con la idea de pintar esas flores. Después de haber tratado de arreglarlas a mi gusto, ¿qué decepción! Todo su encanto quedó perdido con el arreglo. ¿Qué ocurrió?

El ramo armado inconscientemente, mientras recogía flor tras flor, fue constituido por algo organizado. Planificado con una voluntad que tenía reminiscencias de ramilletes muertos hacía años y que habían quedado en mi recuerdo con un antiguo encanto que inútilmente yo quería traspasar al que tenía en las manos.

Renon me dijo: "Arreglado el ramillete para pintarlo, me detuve en un punto que no había previsto"

EL AVIÓN

Un simple viaje de París a Londres en avión nos revela un mundo que nuestra imaginación no podía hacernos presentir. Simultáneamente, el sentimiento de nuestra nueva situación nos encanta y nos llena de confusión por el recuerdo de preocupaciones y tristezas que nosotros dejamos que nos invadan, y estamos sobre esta tierra que vemos allá abajo a través de las nubes, que sólo nos permiten verla a pedazos mientras nosotros estamos en un medio encantado. Y cuando volvemos a nuestra modesta condición de peatones, no sentimos más que el peso del cielo gris sobre nosotros, pues recordamos que tras ese muro fácil de atravesar existe el esplendor del sol, así como la percepción del espacio ilimitado en el cual nos sentimos por un momento tan libres.

Habría la que organizar grandes viajes en avión a los jóvenes ² cuando terminan sus estudios.

El carácter de un rostro dibujado no depende de sus diversas proporciones sino de una luz espiritual que refleja. Y dos dibujos de la misma cara, que guarden las mismas proporciones y respeten los mismos caracteres, son dibujos diferentes. En una higuera ninguna hoja se parece a otra; todas tienen diferentes formas: no obstante, cada una grita: higuera.

Si tengo confianza en mí mismo ³ que dibuja es porque, mientras la he habituado a servirme, me he esforzado en que no domine mi sentimiento. Me doy cuenta cuando ella parafrasea si hay desacuerdo entre nosotros dos: es decir entre ella y ese no sé qué que hay en mí que parece serle sumiso.

La mano no es sino la prolongación de la sensibilidad y la inteligencia. Cuanto más dócil, más obediente. No es posible que el sirviente se transforme en amo.

Dibujar con tijeras

Cortar en el color me hace acordar de la talla directa de los escultores. Ese libro ha sido concebido con este espíritu.

Mis curvas no son locus

La plomada que determina la dirección vertical forma con su opuesta, la horizontal, la *brújula* del dibujante. Ingres usaba la plomada. Observen en sus dibujos de figuras de pie esta línea no borrada, que pasa por el esternón y el maléolo interno de la pierna que sostiene el peso.

Alrededor de esta línea ficticia evoluciona el "arabesco". Yo he sacado provecho constantemente de ese empleo de la plomada. La vertical está en mi espíritu ⁴ Me ayuda a precisar la dirección de las líneas y, en mis dibujos rápidos, yo no

señalo una curva, por ejemplo la de una rama en un paisaje, sin tener conciencia de su relación con la vertical.

Mis curvas no son locas.

Un nuevo cuadro debe ser una cosa única, un nacimiento que trae una figura nueva en la representación del mundo vista a través del espíritu humano. El artista debe aportar toda su energía, su sinceridad y la modestia más grande para alejar durante su trabajo los viejos moldes que puedan venir tan fácilmente a su mano y que puedan ahogar esa florcita que llega jamás tal como se la esperaba.

Un músico dijo:

En arte, la verdad, lo real, comienza cuando no se comprende en absoluto lo que se hace, lo que se sabe, no obstante queda en uno una energía tanto más fuerte cuanto contrariada, comprimida, aplastada. Entonces hay que presentarse con la más grande humildad: blanco, puro, cándido, el cerebro que parezca vacío, en un estado de espíritu semejante al de un comulgante que se acerca a la Santa Mesa. Evidentemente hay que dejar todo lo adquirido detrás y saber preservar la frescura del Instinto.

¿Sí creo en Dios?

Sí, cuando trabajo. Cuando me siento sumiso y modesto, me siento enormemente ayudado por alguien que me hace ver cosas que me superan. Sin embargo, yo no siento hacia él ningún reconocimiento, pues es como si estuviera ante un prestidigitador a quien no le puedo descubrir los trucos. Y me siento privado del beneficio de la experiencia, que tendría que ser la recompensa de mi esfuerzo. Soy ingrato sin remordimiento.

Jóvenes pintores, pintores incomprendidos o tardíamente comprendidos, nada de odio

El odio es un parásito que lo devora todo. No se construye con odio sino con amor. La emulación es necesaria, pero el odio...

El amor, por el contrario, sostiene al artista.

Es una cosa grande el amor, algo maravilloso, que hace liviano a lo pesado y permite sobrellevar con ánimo igual lo que es desigual. Porque soporta el peso sin considerarlo un fardo y transforma en dulce y sabroso todo lo que es amargo. .

El amor quiere estar en lo alto y no ser retenido por cosa baja alguna. Nada es más dulce que el amor, nada es más fuerte, nada es más alto, nada es más amplio ni más amable, nada mejor en el cielo ni en la tierra, porque el amor ha nacido de Dios, y no puede descansar sino en Dios, por sobre todas las criaturas. El que ama vuela, corre y se regocaja; es libre y nada lo contiene.

(Imitación de Cristo)

Felicidad

Extraer la felicidad de uno mismo, de un buen día de trabajo, de la claridad que ese día pudo traer para disipar las tinieblas en que nos movemos y que nos rodean. Pensar que todos aquellos que han llegado, cuando recuerden las dificultades de sus comienzos, dirán con nostalgia: " ¡Ah! los buenos tiempos". Porque para la mayoría llegar es sinónimo de prisión; y el artista no debe ser jamás un *prisionero*. ¿Prisionero? Un artista no debe ser jamás prisionero de sí mismo, de un estilo, de una reputación, prisionero de un éxito ni de nada. ¿Los Goncourt no escribieron que los artistas japoneses de la gran época cambiaban de nombre varias veces a lo largo de sus vidas? Es hermoso, querían salvaguardar su libertad.

Lagos junto al mar

¿No serán ustedes una de las siete maravillas del Paraíso de los pintores?

Felices los que cantan a viva voz, en la rectitud de su corazón.

Encontrar la alegría en el cielo, en los árboles, en las flores. Hay flores por todas partes para quien quiera verlas.

La vida futura

¿No sería reconfortante, satisfactorio, que todos lo que dieron sus vidas para desarrollar sus dones naturales, que todos aprovechan, gocen luego de su muerte de una vida de satisfacciones de acuerdo con sus deseos? En tanto que aquellos que vivieron sólo en estrechos egoísmos...

Jazz

Estas imágenes de timbres vivos, violentos, con la cristalización de recuerdos cencenses, de cuentos populares o de viajes. Escribí estas páginas para calmar las reacciones simultáneas de mis improvisaciones cromáticas y rítmicas, páginas que constituyen un "fondo sonoro" que las empuja, las rodea y de esa manera, protege sus particularidades.

Rindo aquí homenaje a Angela Lamotte y a Tériade, cuya perseverancia tanto me ha sostenido en la realización de este libro.

CARTAS A ANDRÉ ROUVEYRE SOBRE JAZZ

25 de diciembre de 1947

Le agradezco tu franqueza sobre el tema de *jazz*. Estoy absolutamente de acuerdo contigo. A pesar de todo el trabajo que me he tomado por él, no pude jamás encasillarlo en mi espíritu. Es totalmente fallido. Y ¿por qué mientras hago estos recortes y los veo sobre la pared me son simpáticos y sin ese aspecto de rompecabezas que les veo en *jazz*? Caeo que lo que los echa a perder del todo es la transposición que les quita la sensibilidad sin la cual cualquier cosa que haga es nada. Por eso, antes de la exposición, ⁶ le comenté a Tériade el escaso contacto que siento con esta obra. Y he aquí que es un éxito sin precedentes, que el libro marcará una época, etcétera. ¡Todo lo que hay que decir para no descorazonar a quienes han comprometido en él grandes intereses! Observa que yo no estoy en absoluto deprimido, porque estuve trabajando toda la tarde en nuevas combinaciones de colores con el sistema de papel recortado. Pero sé que esos trabajos deben quedar como son, originales, aguadas simplemente.

Estoy, desde mi vuelta a París, en una especie de crisis de conciencia, y puede que se produzca en mi trabajo un gran desbarajuste. Siento la necesidad de alejarme de toda molestia, tensión, o idea teórica para liberarme a fondo y completamente, colocándome fuera del momento, esta moda de distinguir entre lo figurativo y lo no figurativo.

Después de todo, me importan muy poco los demás, pero voy a tener que expresarlo.⁷

15 de febrero de 1948

Hemos tenido una especie de malentendido con respecto a *jazz*. Te pedí que escribieras unas palabras al *Figaro*. A mí,

me tenía sin cuidado, y en realidad era T (étiade) quien lo quería. En el fondo *Jazz* ha tenido tal repercusión en Francia y en el extranjero, que si hubiera tenido que pedirte cualquier cosa sería lo habría hecho. Si has tenido algunas conversaciones sobre ese tema y mostrado sus puntos débiles, mejor, te lo agradezco. Tanto peor para aquellos que no sepan ver las calidades.

22 de febrero de 1948

[.] En *Jazz* a pesar de que los contornos de imágenes no tienen la pureza de un corte de tijera, los colores son buenos y semejantes exactamente a los originales que yo había cortado en hojas de papel pintadas a la aguada. Y las reproducciones están hechas con las mismas y exactas aguadas de Linel — incluso cierto rojo oscuro que Linel fabricaba antes de la guerra con colores alemanes, y que exigió búsquedas hasta en Alemania para hallarlo—. Aunque el resultado no tenga el encanto de la operación de recorte, en definitiva los mismos colores están reunidos y guardan las relaciones enérgicas y armoniosas. Esas relaciones son nuevas, el dibujo también está, y para quien no haya visto los originales lo que el libro da es lo principal.

[.] De acuerdo con los diarios, y por lo que he sabido por distintos lados, el libro ha llegado con fuerza a los pintores que ven el color y el dibujo asociados⁸ sin que el sentimiento, a menudo delicado, deje de estar presente.

En Londres, el libro, llevado por una amiga, tuvo gran éxito. El Director del Albert Museum va a hacer una exposición. También en Alemania, el agregado cultural francés piensa hacer una exposición circulante. Va a colocar cada página de un volumen, que uno de mis amigos le prestó, entre dos vidrios y así las exhibirá. Parece que por allá se ha hablado bastante de este trabajo. Las paredes de mi pieza están llenas de papeles recortados. . . . No sé aún qué voy a hacer con todo este material. Otro *Jazz*, no. El resultado es lo más importante aunque no lo parezca.⁹

REFLEXIONES CITADAS POR ANDRÉ LEJARD*

Si usted echara una mirada a toda su obra, ¿cómo la juzgaría? ¿Qué parte le parece hoy más importante?

"Yo no puedo juzgar mi obra. Ella vale por sí misma. Por otro lado, yo no sabría disociarla parcialmente. Constituye un todo. Mis hallazgos sucesivos se integran el uno en el otro.trato de comprenderme, cada una de mis obras es una tentativa en ese sentido. Espero poder llegar un día. Lo que más interesa en este momento es mi trabajo último, la Capilla de Vence. Es la culminación de mis búsquedas."

En su obra, ¿cómo juzga sus incursiones en otras técnicas que no sean la pintura: es decir, esculturas, tapicerías, papeles recortados?

"El fondo es el mismo. Cada una de las técnicas ayuda a la otra. Pintura, escultura, tapicería, etcétera son la expresión de mí mismo. Se complementan mutuamente. No puedo hablar de diferentes formas de expresión. La obra actúa por sí misma, si no es legible, es porque no es clara o porque el lector no es muy perspicaz."

[...] ¿Hacia qué estilo se orienta la pintura moderna?

"Ignoro hacia qué estilo se orienta la pintura, y no tengo por qué saberlo. Se avanza sin conocer el punto de llegada."

¿La pintura se orienta hacia un nuevo dibujo, un nuevo color, o un nuevo espacio?

"No puedo decir nada al respecto. Mi obra lo dice por mí. Les corresponde a otros descubrir hacia dónde voy. No me corresponde a mí explicarlo. No tengo la facultad de adivinar lo que va a ocurrir. El presente me es suficiente."

* Extractos de "Propos de Henri Matisse", *Année de l'Art*, N° 2, octubre 1951

¿Cree usted que la pintura al óleo conviene todavía a ese nuevo lenguaje que se descubre en la pintura de hoy? ¿El cuadro de caballete no ha sido superado? ¿No encontró acaso usted mismo en el papel recortado un autentico medio de expresión?

"Ese nuevo lenguaje pictórico al que usted alude no significa, a mi entender, la condena del óleo y, por lo tanto, del cuadro de caballete. Personalmente me he inclinado en este momento hacia materias más apagadas, más inmediatas, lo que me lleva a buscar un nuevo medio de expresión. El papel recortado me permite dibujar en el color. Para mí, se trata de una simplificación. En lugar de dibujar el contorno y de colocar el color —el uno modificando al otro— dibujo directamente en el color, que es en sí más mesurado que cuando está traspuesto. Esta simplificación garantiza una precisión en la reunión de dos medios que constituyen, así, sólo uno.

No recomiendo, en absoluto, esta forma de expresión como medio de estudio. No es un punto de partida, es una llegada. Exige una infinita sutileza, anteriormente adquirida, y un largo camino hecho. Hay que estudiar mucho. No hay que apresurarse. De esta manera, el que comienza por el signo llega muy pronto a un callejón sin salida. Yo fui de los objetos al signo.

En mi espíritu el papel recortado no implica la negación de la pintura al óleo. A mi modo de ver, son dos modos de expresión igualmente valederos."

RESPUESTAS A UN CUESTIONARIO DE GASTON DIEHL*

1. — ¿Cómo crea usted una tercera dimensión?
2. — ¿Cómo llega usted a reducir todos los elementos del cuadro a una dimensión común?
3. — ¿El espacio se le aparece a usted limitado o ilimitado?
4. — ¿Prefiere usted dar en su obra la idea de movimiento o de estabilidad?
5. — ¿Prefiere formar una imagen a la que se pueda ver de golpe o una imagen a la que se descubra gradualmente?
6. — ¿Piensa usted que es necesario que la imagen ocupe durante un largo tiempo el espíritu de quien la haya visto?

Ustedes me ponen en un aprieto porque yo procedo muy simplemente. estudio profundamente mi tema, y cuando estoy bien penetrado lo vuelco como si estuviera cantando. Como no soy sino un pintor es todo lo que yo puedo contestar.

1º) Mi resultado es una síntesis que suprime la numeración ¹⁴ o de las dimensiones.

2º) A fuerza de penetración a través de diferentes trabajos el signo que representa mi expresión está suficientemente alimentado.

3º) El espacio dependerá de la amplitud ¹⁵ de mi imaginación.

4º) Depende de cada caso: movimiento o estabilidad.

5º y 6º) Pretendo que ella penetre el espíritu del espectador; después dependerá de su propia profundidad de expresión y de la profundidad del espíritu del espectador.

*Junio de 1949.

TESTIMONIOS*

Yo no podía decir nada sobre mi sentimiento del espacio que no esté ya expresado en mis cuadros. Nada sería más claro que lo que ustedes pueden ver sobre esta pared: esta mujer joven que yo pinté hace treinta años... este *Ramillete de flores*... esta *Mujer dormida*, que son trabajos de estos últimos años, y tras de ustedes un plan definitivo de un vitral compuesto con papeles de color recortados.

En aquella *Alegria de niño* que pinté cuando tenía treinta y cinco años y en estos recortes que hice ahora, cuando tengo ochenta y dos, soy el mismo: no como lo pretenden mis amigos, que quieren a toda costa inventarme méritos, sino porque todo el tiempo busqué las mismas cosas, que quizá haya realizado con diferentes medios.

No tuve otra ambición cuando hice la capilla. En un espacio restringido, ya que tiene un ancho de cinco metros, quase inscribí, como lo había hecho hasta entonces en cuadros de cincuenta centímetros o de un metro, un espacio espiritual, es decir un espacio de tal dimension que la propia existencia de los objetos representados no lo limite.

No hay que decir que yo recree el espacio a partir del objeto cuando "descubrí" al objeto, nunca abandoné al objeto¹. El objeto no es realmente interesante en sí. Es el medio el que lo crea. Toda mi vida trabajé con los mismos objetos que me transmitían la fuerza de la realidad, comprometiéndome mi espíritu, con respecto a todo lo que esos objetos habían sido a través mí y conmigo. Un vaso de agua con una flor es una cosa diferente de un vaso de agua con un limón. El obje-

* Reflexiones compiladas por María Luz y aprobadas por Henri Matisse, publicadas en *XXème. Siècle*, N° 2, enero de 1952.

to es un actor: un buen actor puede interpretar diez obras distintas, un objeto puede cumplir diez actuaciones diferentes en diez cuadros diferentes. Nunca está aislado, solo, implica un conjunto de elementos. Usted me hace acordar de un velador que pinté aislado en un jardín... Y bueno, ese objeto era representativo de todo un ámbito de aire pleno y puro en el cual yo había vivido.

Es necesario que el objeto actúe poderosamente sobre la imaginación. Es necesario que el sentimiento del artista expresándose a través de él lo transforme en algo digno de interés, ya que ese objeto no dice sino lo que le hacen decir.

En una superficie pintada devuelvo el espacio al sentido de la vista: hago un color limitado por un dibujo. Cuando pinto, tengo el sentido de cantidad —superficie de color— que me es necesario y modifico su contorno para precisar mi sentimiento de manera definitiva. (Llamemos a la primera acción "pintar" y a la segunda, "dibujar".) En mi caso pintar y dibujar son una sola acción. Fijo mi cantidad de superficie coloreada y la plasmo conforme con mi sentimiento¹⁴ del dibujo, al igual que el escultor modela la arcilla modificando esa masa informe que tenía al principio, ya que la escula según su sentir.

Observe, además, este vitral: mire este dugong —pez bien conocido ya que figura en el Larousse— y allí arriba un animal marino en forma de alga. Alrededor las flores de begonia.

El soldado chino que está sobre la chimenea está expresado por un color y el dibujo determina la cantidad necesaria.

Este otro que es de color turquesa y berenjena. Fíjese que en la realidad sería imposible que un soldado vistiera así, pero lo destruirían si estuviera vestido con colores tomados de la realidad material. Colores inventados cuyo "dibujo" determina los contornos a los que se agrega el sentimiento del artista para completar la significación del objeto. Aquí todo es necesario. Esta mancha color sombra que simula el terreno sobre el cual imaginamos al personaje transforma a los colores turquesa y berenjena y les confiere una existencia aérea que su propia intensidad podría hacerles perder.

El pintor elige su color en la intensidad y profundidad que le convienen de la misma manera que el músico elige el timbre e intensidad de sus instrumentos. El color no manda al dibujo, se acomoda a él.

"El bermellón no lo hace todo", decía Othon F. con aspereza. No es necesario tampoco que el color "vista" simplemente a la forma, el color debe constituir la forma.

Usted me pregunta si mis recortes son una culminación de mis búsquedas. Mis búsquedas no están todavía limitadas.¹⁹ Recortar papeles es mi camino de hoy, simple y directo. Me expreso gracias a ese medio. Hay que estudiar mucho un objeto para saber cuál es su signo. Sobre todo si consideramos que en una composición el objeto se transforma en un signo nuevo, que es parte de un conjunto, y que guarda toda su fuerza. En una palabra, cada obra es un conjunto de signos inventados durante la ejecución y por la necesidad del lugar. Fuera de la composición para la cual fueron creados, esos signos no tienen sentido.

Por eso, nunca traté de jugar al ajedrez aunque amigos que decían conocerme, me incitaban a jugar. Yo les contestaba: "No puedo jugar con signos que no cambian. Ese alfil, ese rey, esa dama, esa torre, no me dicen nada. Pero si pudiéramos figuritas semejantes a Tal, o similares a Otra, y a Otras más aún, de gente cuya vida conocemos, así sí, yo podría jugar pero inventando un signo para cada pieza en el transcurso de cada partida".

Pues el signo para el cual forjo una imagen no tiene ningún valor si no está de acuerdo con otros signos que debo determinar en el curso de mi invención y que son propios de esta invención. El signo está determinado en el momento en que lo empleo y para el objeto con el cual debe participar. Por eso no puedo determinar de antemano signos que no cambian jamás y que serían como una escritura: quedaría paralizada la libertad de mi invención.

No hay ruptura entre mis antiguos cuadros y mis papeles de ahora. Solamente, con un mayor sentido de lo absoluto y más abstracción, espere llegar a una forma decantada, llegar a lo esencial. Por eso conservé del objeto que mostré en otra

oportunidad en la complejidad de su espacio, el signo suficiente y necesario para que exista en su forma propia y dentro del conjunto para el cual lo concebí.

Siempre busqué ser comprendido y cuando fui criticado por colegas o críticos les di la razón aceptando que no había sido lo suficientemente claro como para ser comprendido. Ese sentimiento me permitió trabajar toda mi vida sin sentir rencor ni amargura ante la crítica, a la que tengo que ofrecer con claridad mi expresión, que es una manera de llegar a mi meta. Odio, rencor, espíritu de venganza constituyen un bagaje con el que un artista no tiene que cargar. El camino va es demasiado difícil, y es necesario expurgar el espíritu de todo aquello que pueda ser peso y arrastre.

REFLEXIONES APORTADAS POR ANDRÉ VERDET

¿Los papeles recortados son para usted una necesidad de sorpresa?

"No. En este trabajo, la materia-papel es lo que hay que disciplinar, vivificar, potencializar. Creo que es una necesidad de conocimiento. Las tijeras pueden adquirir mayor movilidad de trazado que el lápiz o el rotumino.

Observe esta composición que es grande: follaje, frutos, tijeras; un jardín. El blanco intermedio está determinado por el anafresco del papel-color recortado que confiere a ese blanco base-ambiente una rara e impalpable calidad. La calidad es la del contraste. Cada grupo particular de colores tiene en sí una atmósfera particular. Es lo que yo llamaría la ambientación expresiva."

Su libro Jazz ha tenido gran resonancia. Muchos lo consideran como una curva más en su constante evolución. ¿Cómo concibió usted este libro?

"Primero dibujaba con las tijeras en hojas de papel coloreadas de antemano, luego con un mismo gesto trataba de asociar líneas y color, contorno y superficie. La idea surgió cuando pensé reunirlos y tenerlos publicados en un solo volumen. Si *Jazz* tuvo gran resonancia y sentí que tenía que continuar porque hasta ahí el trabajo era fútil, por una falta de coordinación entre los diferentes elementos que actuaban por sensaciones globales. Sin embargo, las dificultades surgían: línea, volúmenes, colores, y cuando los reunía todo se confundía y se destruía mutuamente. Había que recomenzar, buscar la música y la danza, encontrar el equilibrio y evitar lo convencional. Un nuevo comienzo, nuevos ejercicios, hallazgos. Puedo confiarle a usted que a partir de ese libro, que es *Jazz*, y de mis papeles recortados, empiezan a nacer mis vitrales. No basta con poner colores, por hermosos que sean. Es necesario que

la influencia que se ejercen mutuamente por la cercanía de su ubicación se dé bien, si no es una cacofonía *Jazz* es un ritmo y una significación".

(Reflexiones transcriptas en
Prestiges de Matisse, París,
Émile Paul, 1952)

"Esos vuelos sucesivos de palomas,¹ sus superficies, sus curvas me penetran como un gran espacio interior. Usted no se puede imaginar hasta qué punto, en este período de papeles recortados, la sensación de vuelo que se desprende de mí me ayuda a ajustar mejor la mano cuando ella guía las tijeras. Es bastante difícil de explicar. Diría yo que es casi una especie de equivalencia lineal, gráfica, de la sensación del vuelo. Está también el asunto del espacio vibrante. Conferir vida a un trazo, a una línea, hacer *exister* una forma, eso no se resuelve en las academias convencionales sino afuera, en la naturaleza, en la observación profunda de las cosas que nos rodean. Un ínfimo detalle puede revelarnos un gran mecanismo. Un engranaje esencial de vida. En sus comienzos los aprendices de pintores pueden tener el don de la vida de las cosas. La mayor parte de los chicos lo tienen. Trazan una figura, ponen un color, establecen una relación y la imagen así fijada, *existe*, respira, participa, no es una cosa muerta, un algo que se parecería, por ejemplo, a un viejo retazo de vida muerta...".

[Esta técnica nueva de papeles recortados] me transporta literalmente a una muy alta pasión de pintar, ya que renovándome por completo creo haber encontrado uno de los puntos principales de aspiración y fijación plástica de nuestra época. Cuando creo con esos papeles recortados y coloreados, me parece que voy con felicidad delante de lo que se anuncia. Jamás, creo, llegue a un mayor grado de equilibrio que realizando esos trabajos. Pero sé que sólo bastante más adelante se darán cuenta de que lo que yo hago hoy estaba relacionado con el futuro".

(Reflexiones transcriptas en
"Les Heures azurées", *XXème Siècle*,
"Numéro d'hommage à Henri Matisse", 1970)

ESTA MODA DE DISTINGUIR LO FIGURATIVO Y LO NO FIGURATIVO*

«Que piensa de lo abstracto? ¿Considera usted que el pintor debe deducir sus abstracciones de la forma de la naturaleza, o que se debe crear la forma haciendo abstracción de la naturaleza?»

"Hay siempre una medida de realidad. Y un resto donde la imaginación queda liberada. Pero no hay leyes mientras la obra está en curso. No se podrían establecer programas. La pintura es un arte serio y grave: no poseemos aún toda su alma, todo su principio; y tampoco somos dueños de la libertad, y es precisamente de esa libertad de la que tenemos más necesidad" (Howe, 1949).

«Existe para usted alguna antinomia entre el arte figurativo y el arte no figurativo? ¿Que piensa usted de la moda actual del arte abstracto entre los jóvenes?»

"No comprendo esa distinción entre arte figurativo y arte no figurativo. El arte abstracto, tal como se lo entiende actualmente, constituye una tendencia peligrosa. Obedece a un espíritu de facilidad. Los artistas abstractos no se atan a nada, ni a ellos mismos ni a los objetos. (Se ignoran mutuamente)."

Lo que usted acaba de decirme estaba ya en una respuesta suya dada hace años para una encuesta de Cahiers d'art. Usted se expresó en estos términos: "La abstracción no es sino un medio eterno al que los artistas han recurrido siempre. Pero no hay que caer en la tentación de hacer pruebas con medios que se prestan a engaños". (Lejard, 1951)

* Bajo este título, que extrajimos de una frase de Matisse de una carta dirigida a André Rouveyre el 25 de diciembre de 1947, (supra p. 297) publicamos opiniones expresadas sobre este tema a diferentes interlocutores.

¿Piensa usted que el arte abstracto de hoy puede llevar a un callejón sin salida?

"Por empezar, yo declararía que no hay un arte abstracto. Todo arte es abstracto en sí cuando es la expresión esencial despojada de toda anécdota. Pero no hagamos juego de palabras... Arte no figurativo, bueno...

Además, se puede decir que hoy, si bien no es necesario, en pintura, explicar en función de la composición física, es sin embargo indispensable que un artista que expresa al objeto mediante una síntesis, resultado de una objetivación, tenga en él y lleve en él, la explicación de este objeto. Él tiene que olvidarlo necesariamente pero, repito, es necesario que lo tenga íntima, profundamente en sí, y es necesario que conserve el recuerdo real de este objeto y de las reacciones que este objeto provocó en su espíritu. Se parte inicialmente de un objeto. La sensación viene después. No se arranca de un vacío. Nada es gratuito. Los llamados pintores *abstractos* de hoy, tengo la impresión, al menos gran número de ellos, parten de un vacío. Son gratuitos, no hay más emoción ni inspiración, falta el soplo, defienden un punto de vista *inexistente*. Hacen una imitación de la abstracción

No hay expresión en lo que querrían ser las relaciones de sus colores. Si no pueden llegar a crear relaciones, van a usar en vano todos los colores.

La relación es el parentesco entre las cosas, es el lenguaje común; la relación es el amor, sí, el amor.

Sin esta relación, sin este amor, no existe el criterio de observación y, por lo tanto, no existe más la obra de arte" (Verdet, 1952).

CARTA A PIERRE BÈRÈS SOBRE
LA COTORRA Y LA SIRENA

Hotel Régina, Camerz, 24 de junio de 1954

Estimado señor Berès:

Desde la visita que usted me hizo estoy muy preocupado y temo que haya un persistente exceso de luz en la habitación en que usted desea ubicar provisoriamente *La cotorra*. Si bien la aguada no tiene la fragilidad de la acnarela, como usted bien lo sabe, no es, como la cerámica, insensible a una gran luminosidad.

No tenga dudas de que yo estoy profundamente afligido si esta aguada, que sitúo en muy buen lugar en el conjunto de mi obra, perdiera calidades. Por ejemplo, la dulce intensidad de su armonía. Todos mis esfuerzos tienden a conseguir, sin firmeza exagerada, el máximo de fuerza que se verá en extremo perjudicada si se permitiera atenuar sus valores.

He pensado pedirle, entonces, si fuera posible, que haga instalar un sistema de cortinas, para que, sin alterar la luminosidad, se lograra reducir la potencia de esa luz. Tal vez podrían ser esas celosías italianas que tamizan la luz de manera tan hermosa (y blancas, claro está), y si no, cualquier resguardo que convenga y respondiera a nuestras necesidades.

No dudo de que seremos dos para evitar que las fuerzas destructoras dañen esta obra que al menos nos tiene a nosotros para quererla.

Los paneles le serán entregados en diez o quince días después de su aviso, y en el momento en que sea más práctico.

Le agradeceré que me haga saber de que manera pudo solucionar el asunto de la luz, y reciba usted, mi estimado señor Berès, mis más respetuosos saludos

NOTAS

¹ Frase pronunciada entre otras, durante su primera entrevista radial de 1912 (cf. pag. 222). Pierre Camthion agrega también que Matisse le declaró a un estudiante que venía a pedirle consejos: "Quiereis eu pintar? Comience por cortarse la lengua, y de ahí en adelante usted no podrá expresarse sino con sus pinceles" (Courthion, 1942).

Soy y era joven, dando la vuelta al mundo en avión. Encuentro que es algo extraordinario. Piensen que en pocas horas se puede estar en la India, en China, en África del Sur. ¡Es milagroso!

² Romper con el hábito, con la rutina conformista. "Fracóise Lautre, un día grato. Finalmente no sé más dibujar". Eso quería decir que había encontrado su línea verdadera, su dibujo verdadero, su lenguaje propio de dibujante. Eso quería decir, también, que se había liberado de los medios empleados para aprender a dibujar (Verdet, 1952). Y Louis Aragon agrega que Matisse gustaba citar a Hokusai y decíale: "Si yo viviera más tiempo aún, yo podría pintar". Y a la imagen, Matisse añade: "O sea, finalmente yo ya no sé dibujar" (Aragon, 1971).

³ De una carta a Roucyre escrita el 18 de octubre de 1947: "He llegado a poseer el sentimiento de la horizontal y de la vertical de manera de hacer expresivas las oblicuas resultantes, cosa que no es fácil" (Schneider, 1970).

Cuando trabajaba en jazz. Matisse le escribió a Tardade el 7 de marzo de 1944 sobre el tema de su libro: "Este piquete de poca monta me cansa y por otro lado todo mi ser se rebela ante su importancia que crece y me invade. Estoy impaciente por ver lo que su equipo parisense consiguió. En todo caso, tengo cosas cansadas. Solo salgo con victoriosos animados en un 70 %" y espero que usted me dé en París el bascón blanco, los almoholes violentos, bajo cualquier forma, me están verdados.

⁴ El libro fue expuesto en París en la librería Pierre Berès.

⁵ Carta parcialmente publicada en el catálogo Schneider, 1970.

⁶ Hice papeles recortados para asociar el color y el dibujo en un solo movimiento. (Pensamientos de julio de 1948 transcritos por el padre Courturet en *Se garder Libre*, 1962).

⁷ Parcialmente publicado en el catálogo de Schneider, 1970.

⁸ La idea, tachada y reemplazada por la numeración.

¹⁰ Medida, tachado. En su lugar, amplitud

¹ Matisse le decía a André Masson oponiéndose a su propia manera de proceder en pintura: "Yo en el fondo parto del objeto, quiero rescatarlo. Coloca un tamilete sobre la mesa y ¿cualquiera que ese cuadro, una vez acabado, ese que se había originado en ese tamilete, fuera para un pardiñero o ¿agü de reconocimiente de todas las variedades de flores, pero no se cómo ocurre. En el camino, aparecen jóvenes doncellas que bailan... y en el fondo es la misma casa". [La manera de proceder propia de André Masson era partir de grandes capas de color y poco a poco iba surgiendo el tema]. Es lo contrario y es lo mismo. (Reflexiones citadas por André Masson, en 1958).

Otro ejemplo de la manera como el objeto interviene en la obra de Matisse: en marzo de 1912 le dijo a Aragon: "Busco un nuevo objeto desde hace meses. No se cuál... busco una sorpresa". Y le escribió el 26 de abril: "Por fin encuentro el objeto deseado desde hace un año. Es un sillón estilo barroco veneciano en plata, coloreado al barniz. Como un espejo. Usted probablemente habrá encontrado un objeto similar. Cuando lo halle en casa de un anticuario, hable unas semanas no tristorale. Es un objeto espléndido que me poseyo. Será con el que voy a regocijarme a mi vuelta del verano". (Reflexiones y cartas a Aragon: "Matisse-en-France", Aragon, 1971). Muchos cuadros testimonian, a partir de esa época, que ese sillón barroco hizo regocijarse en su trabajo a Matisse. Se lo ve de manera desahogada en *El sillón* (cosquetera, 1912, reproducido en Aragon, 1971, t. I, pag. 216). Se lo ve en un cuadro de la serie *Bañista con falda azul*, de agosto de 1912. Se lo ve en *Bañista, fondo negro*, pintado en septiembre (ex colección Marcel Duchamp), también en *Interior amarillo y azul* (1916, En papagal de Francia en Washington), en *El sillón sobre todo* (1916. Niza. Centre. Museo Matisse, y también en *Pequeño interior azul* (1917. Stuttgart. Staatsgalerie).

² Le da su gusto la una conversación de Matisse con el padre Coeurcier en febrero de 1949, donde sale a luz el tema de que con la técnica de papeles contrastados la calidad del color implica la calidad del dibujo: "No recorro los azules y verdes o los rojos como los verdes o los azules: en este verde hay ternura" (Cœurcier, 1962).

³ Matisse respondió a André Leprieux, quien le preguntó en 1951, cuando terminaba la Capilla de Vence: "¿Cuáles son ahora sus proyectos? ¿A qué obra quiere dedicarse y consagrarse? Tengo primero el proyecto de descansar, después vice, ocupado por la búsqueda de nuevos motivos, de nuevos modos de expresión (Leprieux, 1951). En junio de 1952, le explicaba al padre Coeurcier que, con los grandes recortes azules de majores, prepara nuevas pinturas pero que no sabe qué llegarán a ser. Siempre trabajo como un emboutecido dando patadas a la puerta (Cœurcier, 1962).

" Es éste el momento de hacer notar la importancia de la pasión de Matisse por los pájaros. Henri de Monthe-lant, a quien Matisse hizo visitar en 1937 la gran pajarera que ocupaba una pieza de su departamento del Hotel Regina en Ciniz, nos trae estas opiniones de Matisse: "A veces, al comprar uno de esos pajaros encontraba que eran realmente caros — pero cuando estuve casi en las últimas (Matisse el año anterior había sido atacado por una fiebre infecciosa) le dije a mi mujer: 'Mira cómo tuve razón al darme el gusto de comprarme esos pájaros'. Siempre hay que hacer algo que a uno le cause placer" (Monthe-lant, 1938). La guerra lo obligó a deshacerse al menos parcialmente de esa pajarera: "Espero a un comprador de pájaros que me los lleve a todos. No es la obligación de esculpo lo que me preocupa, sino la incertidumbre en la que vivimos y la vergüenza de sufrir una catástrofe de la cual no somos responsables. Como me dijo Picasso: 'Es la Escuela de Bellas Artes'. Si todo el mundo se ocupara de lo suyo como Picasso y yo nos ocupamos de lo nuestro, esto no habría ocurrido" (Carta a Pier e Matisse del 1º de septiembre de 1940, publicada por Schindler en 1970). Pero Matisse conservará aún suficientes pájaros como para impresionar a J. y H. Dutherville cuando lo visitaron en 1942: "Miren estos pájaros, ocupan mucho sitio en verdad. Los comencé a tener en una época, en que hacía el retrato de una norteamericana. Compañeros de Notre-Dame, e incluso de la Mégisserie. Ahora, me han invadido. Me molestan, pero lo mismo los conservo" (Dutherville, 1958). Matisse le dirá luego a André Verdet, en 1952: "Hace años, en esta pieza, que es grande (el Hotel Regina en Ciniz) había más de trescientos pájaros. Había corneas, loros, mirlos, palomas, especies raras. Volaban dentro de la gran pajarera. Las palomas andaban libremente por la habitación. Uno creía estar en un bosque. De ahí sale la paloma que pintó Picasso en su afiche. Yo se la regalé, y después, esa paloma dio la vuelta al mundo" (Verdet, 1952).

" Al padre Couturier le dijo Matisse en febrero de 1950: "Los artistas están hechos para traducir los acontecimientos de su tiempo, pero lo hacen con signos que no son legibles para todos" (Couturier, 1962).



La Capilla de Vence



CARTA A MONSEÑOR REMOND, OBISPO DE NIZA*

Excelencia:

Le presento con toda humildad la Capilla del Rosario de los Dominicos de Vence. Y le pido que me excuse de no poderle presentar personalmente el trabajo, ya que me lo impide mi estado de salud.

Esta obra me ha exigido cuatro años de un trabajo exclusivo y continuo, y la Capilla es el resultado de toda mi vida activa. A pesar de todas sus imperfecciones la considero mi obra maestra. Espero que el futuro quiera justificar este juicio a través de un interés creciente, y fuera de la significación superior de este monumento.

Cuento, Excelencia, con vuestra larga experiencia con los hombres y con vuestra honda sabiduría para juzgar un esfuerzo que es el resultado de una vida consagrada a la búsqueda de la verdad.

* Junio de 1951. Esta carta fue leída por el padre Couturier en oportunidad de la inauguración de la Capilla y luego publicada en *L'Art Sacré* N° 11-12, de 1951.

LA CAPILLA DEL ROSARIO*

Toda mi vida estuve influenciado por la opinión corriente en los tiempos de mis comienzos. Era una época en que sólo se aceptaba consignar las observaciones hechas en la naturaleza y en la cual, lo que proviniera de la imaginación o el recuerdo, era considerado una afección y sin valor alguno para la construcción de una obra plástica. Los profesores de Bellas Artes decían a sus alumnos: "Copien ciegamente a la naturaleza".

Durante toda mi carrera reaccioné contra esta opinión que no podía aceptar y a la que no podía someterme, y esta lucha ha sido el alimento de los diferentes avatares de mi camino. A lo largo de mi carrera busqué posibilidades de expresión fuera de la copia literal, las busqué, por ejemplo, en el Divisionismo, y en el Fovismo.

Esas revueltas me llevaron a estudiar separadamente cada elemento de la construcción: dibujo, color, valores, composición, a estudiar cómo esos elementos pueden unirse en una síntesis sin que la elocuencia de uno de ellos sea disminuida por la presencia de los otros, y a estudiar la manera de convivir con esos elementos, no disminuidos en su calidad intrínseca al estar reunidos, es decir tratando de respetar la pureza de sus medios.

Cada generación de artistas ve de manera diferente la producción de la generación precedente. Los cuadros de los Impresionistas, contruidos con colores, le hacen ver a la generación siguiente que esos colores, si bien pueden servir para la descripción de cosas o fenómenos de la naturaleza, tienen existencia en sí mismos, independientemente de los

* Texto publicado en *Chapelle du Rosaire des Dominicaines de Venise*, Venecia, 1951.

objetos que ellos permiten expresar, y ejercen una acción importante sobre el sentimiento de quien los mire.

Y es así como colores simples pueden actuar sobre el sentimiento íntimo con tanta más fuerza cuanto más simples sean. Un azul por ejemplo, acompañado por la irradiación de sus complementarios, actúa sobre el sentimiento como un enérgico golpe de gong. Lo mismo ocurre con el amarillo y el rojo, y el artista debe poder juzgarlos de acuerdo con la necesidad.

En la Capilla mi meta era equilibrar una superficie de luz y de colores con un mundo macizo, y dibujos negros sobre fondo blanco.

Esta Capilla es para mí la culminación de toda una vida de trabajo, y la floración de un esfuerzo enorme sincero y difícil.

No fue un trabajo que elegí, sino más bien un trabajo para el que fui elegido por el destino al final de mi camino, un camino que continuó conforme a mis búsquedas, que esa Capilla me brindó la ocasión de fijar y reunir.

Presiento que el trabajo no será inútil y que podría quedar como la expresión de una época del arte, tal vez superada, aunque en última instancia no lo creo. Es imposible adivinarlo hoy, antes de la coronación de nuevos movimientos.

De esta expresión del sentimiento humano los errores que pueda contener caerán solos, pero siempre quedará una partícula viviente que podrá reunir el pasado con el futuro de la tradición plástica.

Deseo que esta partícula que yo considero como mis revelaciones esté expresada con suficiente fuerza como para ser fertilizante y volver a sus fuentes.

LA CAPILLA DE VENCE, CALMINACION DE UNA VIDA*

Las cerámicas de la Capilla del Rosario de Vence han suscitado tales asombros que quisiera tratar de disiparlos.

Los paneles de cerámica están hechos con grandes cuadrados de tierra cocida esmaltada en blanco y sobre ellos hay dibujos negros filiformes que los decoran y dan la impresión de gran cantidad. Resulta, así, una conjunción de negro sobre blanco, en la que domina el blanco. Ese blanco es de una densidad tal que establece un equilibrio con la superficie del muro opuesto, que está constituido por vitrales que van del suelo al techo y que representan, con formas alines, la idea de un follaje característico de esa región: un cactus de grandes paletas espinosas y flores amarillas y rojas.

Los vitrales se compusieron con vidrios de tres colores bien decididos: un azul de ultramar, un verde botella, un amarillo limón, reunidos en cada fragmento del vitral. Los colores son ordinarios en cuanto a la calidad, no existen en la realidad artística sino por su relación de cantidades que los magnifica y espiritualiza.¹

A la simplicidad de estos tres colores constructores agrego una diferenciación en la superficie de ciertos vidrios. El amarillo es esmerilado y él sólo llega a ser traslúcido, en tanto que el azul y el verde permanecen transparentes, y en consecuencia totalmente límpidos. Esta falta de transparencia del amarillo detiene el espíritu del espectador y lo retiene en el interior de la capilla, formando así el primer plano de un espacio que comienza en la capilla para a perderse, a través del azul y del verde, casi en los jardines circundantes. Es así como al ver desde el interior, a través del vitral, a una perso-

* *France Illustration*, Navidad, 1951.

na que va y viene por el jardín, situada sólo a un metro del vitral, esa persona parece pertenecer a un mundo totalmente distinto del de la capilla.

Escribo sobre esos vitrales —la expresión espiritual de su color no me parece indefendible— simplemente para establecer la diferencia entre los dos grandes costados de la capilla, que, decorados de manera diferente, se sostienen, oponiéndose. De un espacio a la izquierda, muy claro, sin ninguna sombra, que da paso a una luminosidad que envuelve nuestro espíritu, miramos a la derecha y allí están los muros de cerámica. Estas dos paredes son la equivalencia visual de un gran libro abierto donde en páginas blancas hay signos explicativos de una partitura musical constituida por los vitrales.

En síntesis, las cerámicas constituyen la esencia espiritual y explican la significación del monumento. También ellas se transforman, a pesar de su aparente modestia, en el punto importante que debe llevarnos al recogimiento que debemos sentir. Insisto, creo que es un deber mío precisar el carácter de su composición.

En su ejecución, el artista se desempeñó con toda libertad. Por eso, al haber previsto esos paneles como una ilustración de grandes superficies, en la ejecución le dio un sentido diferente a uno de los tres: el del Camino de la Cruz.

El panel de Santo Domingo y el de la Virgen y el Niño están a la misma altura, dentro de un espíritu decorativo, y la serenidad tiene un carácter de tranquilo recogimiento que les es propio, mientras que el del Camino de la Cruz tiene algo diferente. Es tempestuoso. Allí se produce el encuentro del artista con el gran drama de Cristo, que hace desbordar sobre la capilla el espíritu apasionado del creador. Sin embargo al haberlo concebido con el mismo espíritu de los otros dos primeros paneles, el resultado fue una procesión por la sucesión de escenas. Pero, conmovido por el patetismo de este drama tan hondo, alteré el orden de su composición. El artista pasó a ser con toda naturalidad el principal actor: en lugar de reflejar el drama, lo vivió y lo expresó de esa manera. Tuvo conciencia clara del movimiento que se produce en el espíritu del observador, que lo lleva de la serenidad a lo

dramático. Pero, ¿la pasión de Cristo no es el más emotivo-
nante de esos tres temas?

Quisiera agregar que tomé el blanco y el negro de los hábitos de las Hermanas como uno de los elementos de la composición de la capilla, y que para la música, preferí, a los sonos ruidosos —que aunque sabrosos son explosivos— de los órganos, la dulzura de voces femeninas que se pueden insinuar en cantos gregorianos, que flotan en esa luz temblorosa y coloreada de los vitrales.

CARTAS SOBRE LA CAPILLA DE VENCE.

A André Rouveyre, 6 de abril de 1949

..] Si conocieras mi vida con esta capilla que querría ver terminada. Uno nunca sabe a mi edad. . soy un hombre mayor. Y estoy a merced de las consecuencias de una gripe.

A André Rouveyre, 6 de julio de 1949

Yo quisiera que [mi trabajo en la capilla] fuera como una flor. Yo quisiera hacer mi obra maestra.

(Schneider, 1970)

A Henri Laurens, 27 de octubre de 1949

Estoy siempre en la capilla. Es, en realidad, un trabajo apasionante eso de tratar de hacer relacionar todo ese conjunto de elementos: vitrales, cerámicas, negro sobre blanco, exterior, agujas. [.] La aguja del campanario pesa sobre la capilla —deberá ser como una espina de humo que se eleva delgada y ligera en la tranquilidad de la noche— oh, oh, oh, veremos.

A Henri Laurens, 4 de noviembre de 1949

Me siento como un boxeador que ya está preparado para la pelea y a quien se le dice, "No, viejo, la cosa va a ser para

dentro de dos meses" (en mi caso siete meses). Ponte en mi lugar, tengo ochenta años y quiero consagrar mis fuerzas últimas a este importante trabajo. Estoy unido a esa capilla. Es un problema serio, pienso que lo que he hecho bien, es el resumen de una vida de trabajo. Debo hacer malabarismos y mantener en equilibrio expresivo dos fuerzas, el color del vitral del costado derecho y el blanco y negro, sobre todo el costado izquierdo, que tienen la misma superficie. Lo pude hacer porque acabé mis cartones, aunque la última mano, el último toque debía darse en la realidad, es decir sobre los cuadrados blancos. Es muy delicado y sutil, creo que lo estoy logrando.

(Schneider, 1970)

A André Rouveyre, 25 de diciembre de 1950

La Capilla tiene sus vitrales. Ya están colocados. Producen un encantamiento extraordinario. No te puedo decir más. No puedo ser modesto en este aspecto.

A André Rouveyre, 27 de febrero de 1951

Con esta capilla por terminar, no puedo tener un momento de descanso sin imaginarme que dejo escapar la energía que finalmente me permitirá concluirla.

A André Rouveyre, sin fecha. (¿Pascua de 1951?)

Felices Pascuas, querido Rouveyre.

Estoy sobre ascuas con esta capilla, donde en realidad lo que para mí es esencial está terminado. Siempre temí que se produjera algo que me impidiera llegar a hacer lo que yo quería. Pero se realizó, se concretó. La inauguración será este verano, tal vez en junio. Te invito a que vengas.

REFLEXIONES APORTADAS POR ROSAMOND BERNIER^o

[...] Matisse, en su octogésimo aniversario, está completamente absorbido por el proyecto de lo que él describe como "una iglesia plena de alegría, un espacio que da felicidad a la gente".⁵

"[...] Los vitrales nán del piso al techo con cinco metros de altura", explica Matisse con entusiasmo. "Serán formas de color puro, muy brillante. Nada de figuras: solo la plantilla de esas formas. Imaginense el sol diversificándose a través del vidrio, lanzará reflejos coloreados sobre el piso y sobre las paredes blancas, toda una orquesta de colores [...] La decoración dentro de la capilla será negra y blanca, ningún otro color." Van a ver ustedes cómo la intensidad de una sola línea puede equilibrar el impacto de los vitrales coloreados".⁶

Matisse debió imaginar una técnica especial para la ejecución de sus dibujos (los grandes paneles negros y blancos de la Virgen y el Niño, del Camino de la Cruz y de Santo Domingo), que son inmensos. Ha debido pensarla mientras permanecía en cama. Y explica: "El sistema va a ser eficaz. Los moldes serán de yeso, pero yo dibujaré sobre cuadrados de tejas blancos que habrán sido cocidos por primera vez y luego estarán revestidos con una preparación especial. Dibujaré sobre esa capa, y luego nuevamente serán cocidos de manera tal que quede la línea fijada. Esos cuadrados serán de medidas pequeñas, fáciles de manejar. Una vez que el trabajo esté terminado serán aplicados sobre las paredes y así quedará una superficie con mucha vida y un bulto bien definido".

⁵ Fragmentos de "Matisse Designs a New Church", *Logos* 131-132, 17 de febrero de 1919.

"Lo que usted ve aquí, continuó Matisse, no son sino bocetos del trabajo. Yo hago una gran cantidad de ensayos preparatorios, y el dibujo final será hecho directamente sobre la tierra cocida. Dibujo un tema una y otra vez hasta que lo siento realmente en mí." Observó que yo miraba un gran boceto de una cabeza femenina muy joven, dibujada directamente sobre la puerta de la habitación donde estábamos: "Hice ese dibujo con los ojos vendados." Después de haber trabajado con una modelo en una sesión de varias horas, yo quería saber si en realidad lo había hecho mío, si lo poseía. Entonces, me hice vendar los ojos y que me llevaran ante esa puerta". Al dibujo se lo veía tan libre y seguro como los otros bocetos.

...] Matisse no ha trabajado en un cuadro de caballete desde hace meses, y no lo va a encantar hasta que la iglesia esté terminada. "Todo mi tiempo es para la pintura, no tengo sino 80 años", decía el maestro con ánimo

A DISTINTOS INTERLOCUTORES SOBRE LA CAPILLA DE VENCE

Opiniones recogidas por monseñor Rémond:

"Comencé en lo profano, y he aquí que al final de mi vida, con toda naturalidad, terminé en lo divino. En el transcurso de mi carrera, batallé y enfrenté fuerzas que parecían querer detenerme. Un día me encontré ante el desenlace tan deseado. No fui yo quien hizo el descubrimiento ni mi estado anímico. Creo que una idea, o un ideal, se me impusieron"

(De *L'Art Sacré*, julio-agosto 1951)

Opiniones recogidas por André Lejard:

¿El Arte debe tener un contenido espiritual o religioso? ¿No se basta a sí misma? ¿Es decir, por ejemplo, que la pintura moderna debe ser un arte de delectación?

"El Arte moderno es sin duda un arte de delectación, pero eso no implica en absoluto que no tenga un contenido religioso o espiritual. Yo no he sentido la necesidad de una conversión² para hacer la Capilla de Vence. Mi actitud interior no se vio modificada. Ella ha permanecido tal como la tuve, tal como la tengo ante una silla o una fruta."

(Lejard, 1951)

Opiniones recogidas por André Verdet:

Se ha dicho, entre otras cosas, que con la realización de la Capilla de Vence usted se había acercado a la religión católica.

"Se ha dicho y se ha escrito mucho. Se ha hecho circular un montón de cosas, tanto en Europa como en América. La obra de arte no fue sino un pretexto para inventar cuentos."

En primer lugar, el arte sacro exige una buena higiene moral. Mi única religión es la del amor hacia la obra a crear, el amor a la creación y a la gran sinceridad. Hice esta Capilla con el único sentimiento de expresarme *a fondo*. Tuve allí la ocasión de expresarme en la totalidad de la forma y el color. Este trabajo ha sido para mí una experiencia aleccionadora. Hice jugar allí el juego de las equivalencias. Conseguí que se equilibrasen los materiales rústicos con los preciosos. Los elementos se encontraron y cantaron por la ley de los contrastes. La multiplicación de planes se transforma en la unidad del plan. Y es de acuerdo con este plan que yo repito una vez más que no es copiando el objeto como yo podría hacerlo nacer en el espíritu del espectador, según yo lo siento, sino por la única virtud de la equivalencia sintética.

Volvamos a Venecia: en esta capilla no se puede introducir el rojo... Sin embargo, el rojo existe y existe por contraste de los colores que están allí. Existe por reacción en el espíritu de quien observe."

(Verdet, 1952)

"Yo me pregunto a menudo, y le pregunto también a menudo a mi obra, si he logrado dommar por completo, yo pintor, yo decorador, esta arquitectura, esta masa de cemento. ¿He pensado demasiado en lo exterior solamente?"

Sé que se le reprocha a mi *Canton de la Cruz* el ser demasiado simple, hecho demasiado a prisa, incluso grandes amigos míos lo han dicho! Pero es porque no han comprendido que he tratado ese trabajo de un modo *alusivo*, que se trata de una representación voluntariamente *descriptiva*. Es como un panel, un total de signos."

(Comentarios extraídos de
"Architecture et décoration", *XXème Siècle*,
número de Homenaje a Matisse, 1970)

Opiniones recogidas por Raymond Escholier.

"La mejor estación para visitar la Capilla de Vence es el invierno. La mejor hora, las once de la mañana. Es por los vitrales, ya que, usted bien lo sabe, su misión consiste en transfigurar el negro y el blanco que reman en ese santuario dominico y hacer que en ese ámbito se proyecte todo el prisma celeste."

(Escholier, 1956)

Opiniones recogidas por Georges Charbonnier:

"El interés es ciertamente —como en la pintura en general— conseguir con una superficie muy limitada la idea de intensidad."

Es lo que hice en la Capilla de Vence." Es una capilla de convento, y a pesar de todo, le conferí, creo, la idea de inmensidad que emociona a los espíritus e incluso a los sentidos. El papel de la pintura, pienso, el de toda pintura decorativa, es el de aumentar las superficies, de tal manera que no se sientan más las dimensiones de las paredes."

¿Por qué decoró usted la Capilla de Vence?

"Porque desde hacía mucho tiempo quería sintetizar mi aporte personal y fue entonces cuando encontré la ocasión. Pude hacer al mismo tiempo arquitectura, vitrales, grandes dibujos murales sobre cerámica, y reunir todos esos elementos, fundirlos en una unidad absoluta, incluso a esta capilla le puse una aguja que tiene más de 12 metros * de alto. Y esta aguja —de hierro forjado— incluso con su altura no aplasta la capilla sino que por el contrario le confiere altura, la eleva. Porque hice esta aguja como hubiera hecho un dibujo sobre una hoja de papel, un dibujo que asciende. Cuando se ve la chimenea que humea en una cabaña, en una nochedita, se mira ese humo que sube y se eleva... y se tiene la impresión de que nada lo va a detener en su ascensión. Es un poco lo que sugiere mi aguja de Vence."

Los mismos problemas se planteaban, en el interior de la

capilla, con el altar el oficiante está ubicado ante el público. Había, pues, que decorar el altar de manera liviana, para que el oficiante pudiera ver a sus fieles y los fieles ver al oficiante. Hay pues en los elementos una liviandad que responde a esa necesidad. Esta liviandad da la impresión de desprendimiento y apertura. Mi capilla no es para el: *Hermanas, hay que morir* sino por el contrario para el: *¡Hermanas, hay que vivir!*"

«Piensa usted - yo no ignoro que planteo mi pregunta con torpeza— que existe un arte religioso?»

"Todo arte digno de tal nombre es religioso. Se trate de una creación —de líneas o de colores— si esta creación no es religiosa, no es otra cosa que arte documental, arte anecdótico... es decir, no es arte. No tiene nada que ver con el arte. Se produce en cierta época de la civilización para explicar y demostrar a la gente sin educación artística cosas que ellos podían observar sin que hubiera necesidad de decírselas. Los espectadores son perezosos de espíritu. Hay que ponerles bajo los ojos una imagen que les deje recuerdos y los empuje incluso un poco más allá. Pero ése es un arte del cual no tenemos ya más necesidad. Ese tipo de arte está superado."

«Cuando usted hace una capilla, ¿que busca comunicar al visitante?»

"Yo quiero que los visitantes de la capilla experimenten un consuelo espiritual.¹² Que muchos, sin ser creyentes, se encuentren en un medio donde el espíritu se eleve, el pensamiento se aclare, el sentimiento en sí se ahonde. La paz que produzca esta visita tiene que nacer sin esfuerzo, sin que sea necesario golpear la cabeza contra la pared en señal de arrepentimiento."

«Y ese beneficio de paz ¿no quisiera procurárselo usted de la misma manera a quien viera una tela?»

"Es evidente. Un cuadro que no engendrara ese sentimiento, no existe. Un cuadro de Rembrandt, de Fra Angelico, de un buen artista, despierta siempre esta especie de sentimiento de evasión y de elevación del espíritu. No es porque un cuadro sea un cuadro de caballete que escape a esta necesidad. Además, ¿qué es 'un cuadro de caballete'? Es una pin-

tura que se puede tener en la mano si usted quiere. Pero esa pintura debe llevar al espíritu del espectador mucho más lejos que el cuadro. No concibo una pintura desprovista de esta cualidad. Si no, es una imagen. Hoy, gracias a la fotografía, se hacen muy hermosas imágenes incluso en colores, pero el artista debe dar más, debe dar lo que una fotografía no puede dar"

(Charbonnier, 1960)

COMENTARIOS SOBRE LA CAPILLA DE VENCE
RECOGIDOS POR MARIE-ALAIN COUILLIER*

"Picasso estaba furioso ante la idea de que yo hiciera una iglesia. ¿Por qué no hace un mercado? Ahí podría usted poner las frutas y las legumbres. Pero yo no me alteré, tengo verdes que son más verdes que las peras y naranjas más naranjas que el zapallo. ¿Entonces? Picasso estaba furioso" (9 de agosto de 1948).

Matisse quiere [para los vitrales de la capilla] vidrios simples, los necesita llamativos, muy ordinarios, en tanto que las muestras que le dieron eran de un material hermoso y demasiado aterciopelado: "Los refinamientos los voy a poner yo y han de darse por las relaciones" (7 de octubre de 1948).

Matisse (sesión de dibujo) (2) "En el momento de comenzar los pequeños croquis hechos a pluma atravesaba por un momento de angustia increíble. Lydia le dijo: 'Pero, vamos no se ponga tan nervioso'. Y él de manera violenta respondió, 'No estoy exasperado, pero siento miedo [...]'. Le pregunté si siente el mismo miedo cuando dibuja una cara. 'Sí el mismo', respondió. [...] No tiene palabras para hablar de lo 'sagrado', pero se ve que lo siente hondamente. Por ejemplo, elimina ciertos dibujos para el Santo Domingo de Vence: 'No, este no', decía, 'parece que estuviera rezando. Cuando alguien llegue a él, tiene que hallar un sostén, no un camata-da' (7 de octubre de 1948).

* Fragmentos de *Se garder libre*, París: Éditions du Cerf, 1962.

"Camino ahora sobre un terreno purificado", dijo hablando de la diferencia entre Ronsard y la capilla. A Skira le contestó, después de dudar un momento ante la pregunta de este último: "Entonces, ¿usted no hará más jóvenes doncellas?": "Yo espero que sí".

[...] Sobre las correcciones que Perret proponía para la arquitectura [de la capilla], "No puedo. Desde el momento en que se quiera cambiar el mínimo detalle de lo que hago, siento de pronto que eso se desprende de mí. Se acabó, ya no me interesa más. Entonces no importa quién pueda hacerlo, no vale la pena que ése sea yo" (25-30 de noviembre de 1948).

"Necesito estar tan compenetrado, tan impregnado, de mi tema como para poder dibujarlo a ojos cerrados." Tiempo después dijo: "Es necesario que pueda llegar a dibujarlo (se trata del *Camino de la Cruz*) 'con los ojos vendados'. [...] Estaba tan identificado con la grandeza de lo que iba a representar que no tenía necesidad de controlarse: "Eso sale naturalmente de mí, de manera que el signo en sí mismo es noble". (Diciembre de 1948)

"Mi trabajo consiste en embeberme de las cosas. Y luego lo que es, surge" (3 de febrero de 1949).

Cuando Matisse abandona por segunda vez el gran cartón del vitral de Vence que está situado detrás del altar [...], no tiene ninguna idea clara en la cabeza, no sabe qué va a hacer. Yo le pregunté cómo iba a proceder. Me dijo: "Probablemente voy a poner una mancha de color, y luego todo crecerá". Insiste siempre y con firmeza (pero como un obrero, en absoluto de manera sistemática sobre "esa unidad viviente y vital, orgánica, de la obra de arte en gestación" (Febrero de 1949)

"Le dije a Picasso: 'Sí, yo digo mi plegaria y usted, también, y lo sabe muy bien: cuando todo va mal nos refugiamos en la plegaria para encontrar de nuevo aquel clima de nuestra prime-

ra comunión. Y usted también lo hace' Y no me dijo que no "Esos dibujos tienen que salir necesariamente del corazón" (29 de marzo de 1949).

Rehízo ayer todo el panel de la Virgen a las flores en forma de cruz se las ve hermosas, pero me parece que antes la Virgen estaba mejor.

Al hablar de la ejecución definitiva sobre cerámica le dije riéndome "Estoy seguro de que esto va a ser una cosa diferente" Y me respondió con vivacidad "En absoluto, no va a ser otra cosa. Es como una plegaria que mejora cada vez que uno la dice. Nunca pude hacer las cosas que no sintiera íntimamente. Estas flores estaban en mí desde hace años, yo las había observado en Vence en los canteros del jardín". (16 de agosto de 1949).

Hablamos mucho tiempo del manto de los caballeros del Espíritu Santo [] cuyo recuerdo, después de treinta años, reaparecía en el vitral de Vence. Matisse me dijo: "Estoy hecho de todo lo que he visto" (28 de agosto de 1949).

"Quise crear un espacio espiritual en un local reducido". Su idea es, un espacio infinito¹⁴ . Además, eso que me venido repitiendo desde los comienzos, hace tres años. 'Diga usted que la coronación de toda mi carrera' " (8 de septiembre de 1949).

Sobre la capilla me dijo: "Creé un espacio religioso". (17 de julio de 1951)

"Es necesario que eso sirpa en mí, como una planta en la tierra" Esa mañana Matisse insistió sobre la unidad de sentimiento que enlaza toda su obra, sobre el sentimiento *religioso* con el cual siempre ha pintado. "Incluso las odaliscas." (29 de diciembre de 1949).

Matisse le dijo a Picasso "En el fondo, Picasso, no hace falta que nos pasemos de listos. Usted es como yo: lo que

queremos encontrar en arte es el clima de nuestra primera comunión", (abril de 1950)

Le comenté a propósito de la Capilla: "Usted puede estar orgulloso". Y me contestó: "Estoy contento, pero jamás he estado orgulloso de lo que he hecho. Cada vez que hice todo lo que pude con mis dedos, algo vino a terminarlo, algo que no dependía de mí, que venía de más allá. Hay que hacer todo lo que se pueda y en el momento en que todo esté acabado, alguna influencia celeste¹ pone el punto final". Pero eso lo servirá para la oportunidad que viene, tenga confianza, avance, que eso vendrá en el camino".

[Debo aclarar que, como me lo dijo él mismo, desde hace un tiempo llora ante la más mínima emoción. "No me hagan caso", dice, "es la debilidad física." Por ejemplo, cuando la madre Inés le agradeció todo lo que hacía para la capilla, Matisse respondió: "No me lo agradezca, no tengo derecho a ese agradecimiento, no hecho sino cumplí con mi deber: estuve forzado, y algo me impulsó. Y sus ojos se llenaron de lágrimas (23 de junio de 1951).

Destaco estas notas escritas por él para una primera versión de su "Prélude pour Vence": "El dibujo *a la antigua*, es decir, consciente de la importancia de *acto en sí*, el que paraliza todos los sentimientos profundos de las cosas. [.] Reminiscencias del pasado, que implica introducción de elementos aleatorios en el cerebro, que debería conservar una especie de virginidad".

Matisse, al referirse al medallón de cerámica de la Virgen y el Niño, me dijo: "Estoy de tal manera dominado por lo que hay en mí que no le he hecho el sexo al Niño Jesús. Parece una muñeca. Espero que no sea chocante" (24 de junio de 1951).

Matisse me dijo en marzo: "Tengo miedo de dormirme desde el momento en que esté sin defensas, podrían pescarme en falta. Toda mi vida ha sido así". Él entiende que su

lucha como artista está contra lo que amenace la integridad de su visión [...]. "Estoy habitado por cosas que me despiertan y que no se muestran ¡Qué curiosos! Uno es conducido. Uno no conduce. Soy sólo un servidor" (1951)

Matisse me dijo que una mujer de Indochina le comentó que había encontrado en la capilla de Vence la atmósfera religiosa de una pagoda, y como yo le dije que a una cierta altura todo se parece, me respondió "Pero naturalmente, ya que no hay más que un solo Dios" (17 de febrero de 1952)

El verano pasado Matisse fue a París, a Notre Dame. "Una muchedumbre inmensa — cabezas y más cabezas —, la arquitectura vitrales, y por momentos las ondas de la música del órgano flotando sobre esas cabezas, todo el espectáculo era impresionante. Cuando salí, me dije: Bueno, frente a todo esto ¿qué es la capilla?... Entonces me dije: es una flor. Nada más que una flor, pero es una flor". (8 de marzo de 1952)

Hablamos de la casulla negra: le comenté que no era una casulla triste sino una casulla de resurrección. Matisse me contestó: "Es lo que tiene que ser, ¿no? La muerte no es el final de todo, es una puerta que se abre". De pronto sus ojos se llenaron de lágrimas. Ayer, de vuelta de Vence en auto, al pasar por la Bahía de los Ángeles, me dijo: "Cuando entro en la capilla siento que estoy todo yo allí, en fin, todo lo que tuve de bueno, lo mejor de mí, aquella época en que era niño, un niño que traté de conservar toda mi vida". (15 de marzo de 1952)

"Soy como el viajero que hizo su valija y espera el tren, sabiendo que la hora de la partida ya se acerca. Hay gente que quería recomenzar su vida. Yo no. Hice lo que tenía que hacer, no quería recomenzar."¹⁷ (20 de junio de 1952)

El padre McGlynn, al ver a Matisse, le preguntó si en el caso de que tuviera que pintar no para religiosas sino para campesinos les pondría ojos y bocas a sus rostros.¹⁸

"Sí, probablemente." Pero, en ese caso, considera usted que sería tan sincero? "Sí, evidentemente, pero hubiera sido menos expresivo."

Quiero anotar una breve y emocionante confidencia. Matisse me habla de la capilla y me dice: "A esta capilla no fui yo quien la quise. Estuve impulsado a hacerla. Ella me fue impuesta" [...] Me contaba de la angustia que acompañaba en esos últimos tiempos a sus crisis de asma. "En esos momentos luego, rezo el Padre Nuestro, el Dios Te Salve María, pero al otro día tenía demasiadas penas (preocupaciones de familia, del museo de Cateau) y ya no sabía qué hacer, entonces rogué clementemente y dije: *Después de todo, obedeci.* Naturalmente no tuve respuesta, pero a partir de este momento, me alivié y me sentí como liberado". Sus ojos estaban llenos de lágrimas al decirme estas cosas.

Y me dijo enseguida: "Pasé por la vida como un hombre apresurado, acuciado. Un día Picasso me dijo algo muy muy preciso. 'Tenemos que trabajar como obreros' Pero para la capilla fue distinto, la cosa vino de más allá, de algún lejano lugar que estaba sobre mí".

¹ "No, yo no sabía [que lo lograría tan bien.] No lo exagero. Las emociones a nosotros nos impulsan a crear. El artista, a la pira, llega a un estado en que se produce una explosión. Y no puedo decir por qué, en el caso de esta Capilla, los colores se han revelado tan suaves y armoniosos" ("What I want to say", *Time*, 24 de octubre de 1949).

² Lydia Delectorskaya (citada por Louis Aragon) recuerda una expresión de Matisse sobre la Capilla de Vence: "Se trataba de hacer juegos milbares con unas hojas de papel de cigarrillos y un bastón" ("Que l'un fait de la chapelle", Aragon, 1971).

³ "Que todos aquellos que visiten este lugar, no abandonen colmados de felicidad y paz" (Pensamiento citado por Joseph A. Barry, en "Matisse turns to Religious Art", *New York Times Magazine*, 26, 12 de 1948).

⁴ "Los negros serán blanqueados a la vez y todos los colores se anegras, sobre fondo blanco" (Barry, 1948).

⁵ "Observe usted", le dijo Matisse a un periodista a *Time*: "en esta capilla, los colores no existen y sin embargo, existen."

⁶ "Yo hice algunos de mis grabados después de centenares de dibujos, después del ensayo el conocimiento y la definición de la forma. Entonces podía hacerlos a ojos cerrados (Fels, 1929).

⁷ Matisse decía ya en 1948, protestando ante Joseph Barry por la idea de que el trabajar en un edificio religioso estaba corrompiendo un sentimiento de su paganismo personal: "A mi modo siempre conté a la gloria de Dios y a sus creaciones. Yo no he cambiado" (Barry, 1948).

⁸ Esos dos primeros frases son también las últimas del fragmento de la entrevista de Matisse con Georges Charbonnier concerniente a *La Déesse de la Bernes Foundation* (C. Charbonnier, pág. 18). Los conceptos relativos a la Capilla que transcribimos aquí son en realidad la continuación directa de esa conversación.

⁹ "¡Ah! qué problemas tuve con el arquitecto que trabajaba bajo mi dirección. Esta inmensa cruz de hierro que se apoya sobre un techo a la italiana. El hermano Rayssigater no se quería a apropiarla. Entonces recurrí a nuestro amigo Perret, Perret vino y por suerte me dio la razón."

¹ Quiero que los que entren en la capilla se sientan purificados y sin el peso de sus cargas (Couturier, 1931).

² Françoise Cotot fue testigo de la siguiente conversación: "Pero ¿por qué hace usted esas cosas? (replico Picasso a Matisse). Es una cuestión de usted fuera de mí. Pero, en el caso contrario pienso que moralmente usted, no tiene derecho". Para mí, replicó Matisse, todo eso es una obra de arte. Medito y pinto en lo que emprendo. No sé si tengo o no fe. A lo mejor estoy más cerca del budismo. Lo esencial es trabajar en un estado de espíritu muy próximo a la plegaria" (Cilot, 1963).

³ El padre Couturier puso para los dibujos preparatorios del panel de Santo Domingo de la capilla de Venecia.

⁴ "Estas cosas habría que saberlas en realidad de memoria como para poder dibujarlas con los ojos vendados" (Couturier, 1931).

⁵ El padre Couturier había publicado en la revista *L'Art Sacré* de julio-agosto de 1931, es decir, en vida de Matisse, este comentario relativo a la capilla: "Formar un espacio cerrado, de proporciones reducidas, y conferirle dimensiones infinitas por el solo juego de líneas y de colores" (Couturier, 1931). Lydia Delectorskaya citada en "Quel fut de la chapelle", Aragon, 1971, corrige, sin embargo, y con justeza, la constante propensión del padre Couturier a desviar el pensamiento de Matisse de lo "espiritual" a lo "céleste", basado por "el infinito". No, en absoluto (escribe Lydia Delectorskaya sobre la noción del espacio infinito). Antes bien, *un espace spirituel*."

Preocupación honda en el espíritu de Matisse que le decía a Joseph Barry en noviembre de 1918: "Esta capilla será para mí la posibilidad de apacar las bascas y los hadas a lo largo de mi vida" (Barry, 1918).

⁶ Desde 1931, en *L'Art Sacré*, el padre Couturier transcribía estos comentarios de Matisse: "A partir de un momento, no era más yo, era una revelación, yo no era sino que dormía". En *Se garder libre*, se parece lea con fecha 15 de junio de 1918 comentarios de Matisse sobre sus dibujos para retratos. Se trata de bosquejos muy rápidos: "a partir de un cierto momento es una especie de revelación, no soy más yo. En esos momentos hay un verdadero desdoblamiento de mi personalidad: no sé qué hago, me identifico con mi modelo". Por otro lado el padre Couturier anota con fecha 22 de junio de 1918: "El domingo pasado al dejar escapar el término 'milagroso' ante una idea, Matisse me dijo: 'Es Dios quien guía mi mano, no soy yo el responsable'". Otra nota del padre Couturier en que cita a Matisse, y que lleva fecha 14 de junio de 1919: "Creo en un Dios que me domina y me impulsa a marchar en tal o cual dirección" (Couturier, 1962). Lydia

Deleznarskaya (citada por Aragon) hace sobre este tema la indispensable reflexión: "Era una frase de Matisse que siempre usaba con alguna malicia como respuesta a cumplidos excesivos y convencionales [...]. La palabra Dios en sí misma no tenía peso para Matisse. Matisse califica su vida como un bláspemo. Algo existe sobre nosotros. Alguna cosa. Y en su trabajo consistía en ciertos momentos que a alguno lo sustituya a él, pero eso algo no era una obligación divina, era simplemente alguien que no era yo [...]. Ciente de diferentes grupos quiso convencer al mundo de que con la edad, y por miedo a la muerte, Matisse se convirtió al catolicismo y se ocupó de la capilla para 'abrirse las puertas del Paraíso con una llave de oro'. No hay nada de eso. Matisse no tenía miedo de morir, sino de sufrir antes de morir, sufrir fisiológicamente. Poco antes de su muerte, las Hermanas de Verce habían insistido en que cumpliera con el precepto pascual. Su rechazo fue categórico: 'Lo que tuve que con por lo capill de la mejor manera que pude, el resto no tiene importancia' (*C'est l'un fin de la chapelle*, Aragon, 1971).

¹ Matisse le decía a André Marchand en 1917: "¡Ah, que trabajo apasionante! Es curioso como es de corta la vida, ahora que veo lo que tengo que hacer, caería reconocer, pero una vida de pintura nunca alcanza el trabajo que me da el camino, lo esencial está en decir bien lo que se debe que decir" (Marchand, 1917). Y Matisse también le contestó en 1949 a Russell Warren Howe, que le preguntaba qué haría si fuera un joven pintor contemporáneo: "Estaría muy agradecido, dijo sonriendo, pero seriamente, mi vida le dice lo que yo haría. Haría lo que hago. Llegué ahora, por decirlo así, al final del camino y no puedo saber exactamente qué haría si estuviera en los comienzos. Ya no soy joven y es necesaria la juventud para pelear en el futuro. Si fuera joven haría algo y después de haberlo hecho, sólo después, sabría a qué búsquedas dedicar mi vida. Hoy para un pintor todo es caro: los colores, el material, la vida en sí. Si fuera un pintor joven preferiría un trabajo que significara un sueldo, entonces sería independiente y podría pintar con toda libertad. Mi arte no sufriría. Si yo fuera un artista pintara, decoraría porcelanas a Navidad, ahí sí, ante se reser-tura, pero si fuera empleado de Banco o charag de poca cantidad, haría muy bien el trabajo" (Howe, 1949).

² Georges Charbonneau o catevago sobre el hecho común en tantos pintores contemporáneos: ¿por qué el anonimato en el rostro humano? Matisse contestó: "Es por mí que usted dice eso? ¿Por qué no les pongo ojos y a veces le boca a mis personajes? Es porque la cara es anónima. Porque la expresión pasa en todo el cuadro. Los brazos, las piernas, todo eso son cosas que se unen como en una orquesta, un registro muy muertos, nombres diferentes. Si se pintan ojos, nariz, boca, no es de gran utilidad, por el contrario, paraliza la imaginación del espectador y obliga a ver a una persona de cierta forma, concreto parecido, etcétera, mientras que si

uno se plantea líneas, valores, fuerzas, el espíritu del espectador se atreve a entrar en el dedaño de esos elementos múltiples... y entonces... la imaginación queda libre de todo límite" (Charbonnier 1960). Matisse le comentaba a Paul Martin, a propósito de esos mismos paneles de la capilla de Venecia: "Alanza con un signo para evocar un rostro, no es en absoluto necesario imponerle a la gente ojos, boca... hay que dejar el campo libre a la fantasía del espectador" (Comentarios referidos en "El mío maestro Henri Matisse", la *Biennale di Venezia*, N° 26, diciembre de 1955).



Mensajes

ME PARECE ESTAR EN UNA SEGUNDA VIDA⁶

*A Raymond Escholier, 15 de julio de 1940
(desde Saint-Gaudens)⁷*

Estoy padeciendo una enteritis resultado de las condiciones en las que viví todo este tiempo, pues estaba habituado a una alimentación tipo régimen. Me quedo en la habitación. Sigo mejor y pienso que en una semana. [...]]

(Escholier, 1956)

⁶ Fue durante el verano de 1910 (entonces Matisse encontraba en el edificio de la casa para ir desde Cabourg a Niza y atravesar Saint-Gaudens, Carcassonne y Marsella), cuando se manifestaron los primeros síntomas de la afección intestinal que lo «cayó después» los 72 años en enero de 1911, a ser intervenida quirúrgicamente en Lyon. Mientras se restablecía, como por milagro comenzó a sentir un sentimiento que perduraría hasta el final de su vida: el ser un muerto que vivía una sola vez («según sus propios términos»).

Me parece estar iniciando una segunda vida', le escribe a Marquet, el 16 de enero de 1912. A partir de esa época no solo conoció la dicha frágil, mental que lo acompañó durante toda su existencia de pintor — toda una vida —, se sintió asustado porque no pintaba como los otros, le confío en septiembre de 1918. El padre Carrière, quien lo cuenta en *Según der libro*, sabe que vivió en un estado de enfermedad que transformó los años por vivir en un verdadero calvario que su arte no puso de manifiesto. Por el contrario, al salir de esta operación venimos a resucitado literalmente volcarse al trabajo, con coraje, con alegría, resaca su resaca renovada y con un reconocimiento emocional que hace que surja de fragmentos de correspondencia a cada dos aquí un dramático finno a la luz. Su vida de hombre y su vida de artista lo soy sin o una, y Matisse afrontó las últimas pruebas con el trabajo como obsesión y como sacramento en una serena depuración.

A Raymond Escholier, 26 de julio de 1940
(desde Saint-Gaudens)

Pienso volver a Niza dentro de algunos días [...]. Me siento impaciente por estar en mi taller. No he hecho nada desde fines de abril, y ese trabajo que alivia mis días deprimidos me hace falta. Hace tres semanas que me arrastro por las calles de Saint-Gaudens, interesándome en naderías. Está la montaña —hermosísima— pero es siempre la inacción. .

(Escholier, 19561)

A Raymond Escholier, 31 de agosto de 1940

Llegué a Niza hace dos días [...]. Mi vuelta ha sido bastante difícil [...]. Evidentemente es bastante duro [retomar la vida con coraje], pero sé algo más, y a cada instante estoy tentado de escuchar una voz que dice "¿Por qué?". Es que la catástrofe no está aún asimilada. Me era más fácil llevar mi espíritu al trabajo en Saint-Gaudens, incluso en San Juan de Luz que aquí, donde me vuelvo a encontrar en lugares en los que conocí la paz exterior [...]. Los trenes estaban imposibles, llegaban repletos a Saint-Gaudens. Fui dos veces a la estación y tuve que volverme al hotel de Saint-Gaudens, que era bastante malo, allí donde días antes había tenido un episodio de encefalitis febril. Quede bloqueado en Carcassonne, sin saber cuándo podría salir de allí.[...]

(Escholier, 1956)

A Pierre Matisse, el 1º de septiembre de 1940
(desde Niza)

Puede ser que en otra parte estuviera mejor, más libre, menos aplastado. Cuando estaba en la otra frontera y vi el desfile interminable de personas que se iban, no se me ocu-

rió ni remotamente la idea de partir. Sin embargo, tengo en mi bolsillo mi pasaporte visado para Brasil. Tenía que partir el 8 de junio vía Módena, para ir a Génova y de allí pasar un mes en Río de Janeiro. Cuando vi los asuntos tan mal, me hice reembolsar el precio del pasaje. De todos modos no habría abandonado el país. Si todo lo que tiene algún valor escapa de la patria, ¿qué quedará de nuestra Francia?

(Schneider, 1970)

A Pierre Matisse, el 11 de octubre de 1940

Con cuidados, mi salud se mantiene y me permite trabajar unas cuatro horas diarias. Cuatro buenas horas. Cuando pienso, me asombra que hace ya un mes y medio que volví a Niza. Porque me aboque al trabajo cuando llegué, y de manera continuada, con el sentimiento de que el tiempo es precioso. Hay que olvidar los acontecimientos. Y a mí, cada vez que retomo el trabajo, me cuesta mucho encamarme. Cada reanudación corresponde a un avance en mi comprensión. Y estoy en un momento de extrema importancia en mi camino, por lo que no puedo distraer ninguna fuerza.

(Schneider, 1970)

A Pierre Bonnard, el 17 de octubre de 1940

Le agradezco el ofrecimiento que me hace en el sentido de ayudarme a encontrar alguna cosa pero no quiero abandonar Niza, ni mi taller en el que desde hace dos años estoy tan arraigado. No me veo recomenzando en cualquier otro lugar. No dejaré esta ciudad a menos que esté decididamente obligado. Acaban de proponerme ir a San Francisco a dar clases de pintura en una escuela de arte donde también enseñó Jules Romains pero he rechazado la oferta. Hay mil razones para eso; por otro lado no me veo en absoluto huyendo.

de Francia en este momento, aunque no sepa qué me reserva el futuro. ¿Quién sabe acaso algo?

(Matisse-Bonnard, 1970)

A Pierre Bonnard, el 7 de noviembre de 1940

Deploro [no poder ir a ver a Bonnard], pues tendría necesidad de ver a alguien, y usted es una de esas personas a quienes yo quería ver. Esperemos. Es lo único que tenemos que hacer en este momento. Le agradezco lo que usted me dice de Niza, es lo que supe por la Prefectura. Sin embargo, ya había decidido no moverme de aquí ocurra lo que tenga que ocurrir. Prefiero este camino.

(Matisse-Bonnard 1970)

A Pierre Bonnard, 3 de enero de 1941, desde Niza

[...] Estoy en la clínica San Antonio padeciendo de divertículos en los intestinos.[...] Estoy relativamente mejor y sin fiebre. Sin embargo, creo que quizá sea necesaria una pequeña intervención, cosa de poca importancia. Más o menos como una operación de apéndice. Tenía la intención de ir a pasar algunos días a Cannes, para tener el placer de verlo y cambiar de ambiente. Involuntariamente llegué a mi objetivo, cambié de medio, pero sin tener el placer de verlo.

(Matisse-Bonnard, 1970)

A Charles Camoin, el 6 de enero de 1941

Vi a la enfermera de la cual me hablas y ha tenido una importancia capital y feliz —¡y tan feliz!— en mi aventura. A veces las casualidades felices favorecen a una y a otras cosas.

[...] En lugar de hacerme operar aquí con médicos antipáticos que me hacían desconfiar, me he liberado y me voy mañana a la noche a Lyon; allí, casi con seguridad, me harán esa intervención que no es peligrosa. Espero que me permita superar mis constantes molestias y una cierta malformación congénita del intestino, que un día u otro pueden provocarme una oclusión en un momento en que no haya ya remedio [.] Te tendré al corriente de lo que me suceda para bien o para mal

(Matisse-Camoin, 1971)

A Pierre Bonnard, 10 de enero de 1941 (Lyon)

Me exalté de los médicos de Niza [.] Ahora estoy rodeado por otros, más simpáticos, excelente espíritu, que me han pintado la intervención quirúrgica con trazos simples, sin peligros reales de acuerdo con mi buen estado físico. Acepté el planteamiento y espero que de una vez acabe. Nunca creí que en un instante semejante yo podía estar tan sereno.

(Matisse-Bonnard, 1970)

A Raymond Escholier, 15 de enero de 1941

Por el momento estoy en la clínica du Parc en el bulevar des Belges, debido a una intervención de poca importancia y sin peligro. La operación tendrá lugar mañana

(Escholier, 1956)

*A Pierre Bonnard, 1º de marzo de 1941
(siempre desde Lyon)*

Unas palabras (todo lo que puedo hacer) para anunciarle que estoy en plena convalecencia (los médicos están sor-

prendidos de mi restablecimiento). Pensar que estuve tan cerca de la muerte. Me levanto, camino solo, sin bastón (sólo 100 m). Con lo de la operación me han zarandeado de lo lindo. Salí del trance como por milagro, eso dicen al menos. Tanto mejor, ya nos veremos.

(Matisse-Bonnard, 1970)

A André Rouveyre, 6 de marzo de 1941

Mi convalecencia continúa de manera satisfactoria según mis médicos. Yo no la siento tan rápida. Todavía no he retomado mis fuerzas y estoy cansado, aunque a mis pantorrillas se las ve sorprendentemente más denas. Creo que mi cerebro recupera su actividad, y tengo aún los años de trabajo futuro por los cuales tanto quise salir de esta maldita aventura. No sé aún con exactitud cuando volveré a Niza; calculemos diez días, quiero volver bien tranquilo con la seguridad absoluta de mi situación.

A Charles Camoin, 17 de marzo de 1941

Hoy se cumplen sesenta días de mi operación. Estoy en cama, acostado. Hoy apoyé los pies durante diez minutos en el piso, pero sin levantarme. No hago sino dar vueltas. Debes de estar asombrado. Es que a pesar de que mi convalecencia andaba muy bien... ¡, un accidente posoperatorio que no tenía nada que ver con la operación, que también anduvo bien, me abatió a los 16 días y me obligó a la inmovilidad. Es algo encefalítico. Una especie de embolia. Fueron vanos días de sufrimiento, y tuve que recurrir a una enorme paciencia para permanecer acostado. No es difícil, ya que estoy débil y no puedo hacer otra cosa. No me salvo de esto. Eso sí, le saco provecho a la vida. A diario retomo y de a poco mi movilidad[...]. La primavera está allí y me va a ayudar.

(Matisse-Camoin, 1971)

A Pierre Bonnard, 31 de marzo de 1941

Salgo de la clínica mañana, a menos que. Estoy muy bien y no tengo nada que temer. Pero "gato escaldado huye del agua fría". Estoy relejendo una larga carta que le escribí el 21 de marzo: en verdad es bastante deshilvanada, pues fue escrita después de una recaída que había sobrevenido 19 días antes (el 2º día posterior a la operación) y de la que todavía no me he recuperado totalmente, aún sigo un poco aplastado. Esas recaídas en medicina se llaman infartos [...] Hay que permanecer inmóvil y esperar, con una espada de Damocles, a la que uno se acostumbra[...]. Todas estas fantasías me han hecho guardar cama por espacio de tres meses, que soporté pues estaba interesado en mi restablecimiento y no morir.

(Matisse-Bonnard, 1970)

A Pierre Bonnard, 1º de abril de 1941

No le pude decir en mi carta de ayer cómo comparto con usted el dolor que han vivido ante la muerte de su querido hermano. Lo supe por una carta del 4 de marzo, y fue precisamente el 3 el día cuando sufrí mi último infarto, tan brutal que estuve varios días con la vida en un hilo. En esos momentos, las noticias casi no me llegaban. Fue hoy, leyendo o relejendo la correspondencia, que encontré esa carta del 4 de marzo y ahí me enteré de la noticia. A nuestra edad, mi querido amigo, hay que aceptar, con toda la filosofía posible, la muerte de nuestros seres queridos que van a su destino fatal, y agradecer la suerte de vivir y llegar al día de hoy. Rodin decía que se tenían que conjugar una cantidad de circunstancias excepcionales para que un hombre llegara a los 70 años y poder aún tener la felicidad de seguir y perseguir apasionadamente lo que amó. Usted y yo somos favoritos del destino y de la suerte, no lo olvidemos[...] Yo fui varias veces al parque, que está todo florecido. Hay unos invernaderos extraordinarios. En uno hay camelias, que es una flor que

siempre encontré tontona por su forma, pero allí son una hermosura las variedades de matices rosados y tan delicados unos y otros. Es un espectáculo enternecedor. Incluso ciertas especies simples son interesantes por su forma, por ejemplo, las eglantinas [...]. Hasta tanto pueda caminar a mi gusto, alquilé una silla de ruedas y me hago llevar donde yo quiera. Eso me da un aspecto de inválido que apena a quienes me ven. Pero yo sé a qué atenerme. Hace unos días se produjo un embotellamiento de vehículos en la calle. El público estaba ansioso porque me veían en medio del tumulto. Me puse de pie con relativa comodidad y ayudado por mi bastón, subí fácilmente a la acera ante el asombro de un grupo de curiosos, un tanto amoscados. Yo me divierto según las circunstancias, como usted ve.

(Matisse-Bonnaud, 1970)

A André Rouveyre, 2 de abril de 1941

Ayer salí de la clínica de Lyon, después de haber estado internado tres meses. Tuve que pasar por una operación quirúrgica importante y una secuela de operaciones menores debido a obstrucciones intestinales. Las pasé todas, pero qué de sufrimientos! A la vez fui siguiendo la situación, yo al borde de la muerte, los cirujanos llegando al límite de su ciencia para salvarme la vida, mi hija y mi secretaria cosiendo y las enfermeras mirando desde fuera todo ese drama. Me acuerdo que en un momento tenía 40° de fiebre, era un pequeño marcialo dentro del panorama de sufrimiento espantoso, y me dije: "¿Prefieres una tumba fría a esto?" (Yo tenía conciencia de la gravedad de mi estado; incluso le pedía a mi hija que no me dejara ir hacia la oscuridad de esa noche.) Y bien convencido, ante esa pregunta me contesté: ¡No, yo prefiero sufrir, pero estar aquí, a vivir! Todavía no me siento bien del todo, y para no perder contacto con mis médicos, estoy en el hotel en Lyon, en el que me quedaré un par de días. El hotel está sobre el Ródano. Desde la ventana

de mi cuarto, que está en el primer piso, veo a través de los troncos y las ramas de los árboles, que son una variedad de saúce, correr el agua abundante de la primavera con sus remolinos y su color desigual, como mi espíritu y mi cuerpo en relación.

A André Rouveyre, 13 de abril de 1941

Te comenté que las monjas enfermeras de la clínica me llaman el resucitado? ¡Hasta dónde llegué! Sólo hoy vuelvo a caminar. Mis piernas flojas no me sostenían. Flotaban como banderas. Pensé que nunca más estaría de pie. [...] La desesperación es inútil y perjudicial.

A Raymond Escholier, 20 de abril de 1941

Abandoné hace dos semanas la clínica donde estuve internado desde comienzos de año: fueron tres meses. Fue un portazo y no una leve intervención como yo le había escrito para hacer menos bulla. Fuí operado de una oclusión intestinal. Sufrí mucho, pero me siento mejor que antes. Podía haber muerto como una rata en una trampa cuando en Saint-Gaudens un simpático y sóbido médico de la familia Foch no veía lo que yo tenía. En fin, ahora va todo va bien. Me quedé unas semanas en el hotel antes de volver a Niza, pero espero llegar allí para fines de esta semana. [...] Las cosas parecería que van a ir mejor. Me he prohibido a mí mismo pensar lo que imaginaba hace unos días y no preocuparme en este período de vida suplementari, que me ha acordado la Providencia. Las religiosas de la clínica me llaman "el resucitado". Estoy bien. Como por cuatro lo que quiero y lo logro perfectamente. He recuperado mis fuerzas. Vamos a ver qué me va a ofrecer el trabajo cuando esté definitivamente restablecido.⁹

(Escholier, 1956)

A André Rouveyre, 16 de mayo de 1941 (aún desde Lyon)

— Mi convalecencia anda bien. Por momentos es pasable, pero hay momentos que son penosos. Entonces, me quejo constantemente, porque esto ya es suficiente: ¡quiero morirme! para qué vivir así. Es una villanía. ¡Ah! si fuera un simple bangués, como todo habría acabado rápido. Mi secretaria, que me cuida, y con qué devoción, se asustaba con esos lamentos al principio, ahora ya está acostumbrada. También debo decirle que yo tampoco me asusto más. Pero en el momento en que me quejo, y lo hago con sinceridad, esas quejas me traen una sensación de alivio. No le he contado las que pasé en medio de curaciones dolorosas, muy dolorosas y frecuentes. En momentos de calma me decía: "¿Prefiero estar muerto que estar así?" Y enseguida veía una tumba oscura, sombreada, sin puerta (no había ataúd, pero yo sentía como tal las paredes de mi cuarto). "¡No! yo prefiero estar vivo... y vivir". Ahora que estoy mejor, tengo un apetito monstruo. ¡ Adoro las flores y los brotes de los árboles que están ante mi ventana y que se destacan sobre el agua del Ródano, el hermoso sol de la mañana, la dulzura del cielo. Tengo miedo de encontrar al de Niza un poco brutal, y estoy contento de vivir. Espero el trabajo, el verdadero, el mío. ¿esaré a la altura de él? Me exige un esfuerzo grande. Lo que me hace a veces la vida infernal es el uso de una caja difícil de acomodar bien y que me molesta mucho.

A Albert Marquet, 22 de mayo de 1941

— Abandono esta noche Lyon y me voy a Niza — (de donde salí el 8 de enero — (90 días de clínica y dos meses de hotel con gripe). En fin, vuelvo de pie, y con necesidad de retomar pronto mi trabajo.

A André Rouveyre, 24 de mayo de 1941 (desde Niza)

— ¡Arriba los corazones! ¿Para qué sirve analizar las penas que uno tiene? Sólo se consigue aumentarlas.

A Pierre Bonnard, 25 de mayo de 1941

Estoy en Niza desde el viernes a mediodía y muy contento de haber dejado Lyon, ya que el clima no me convenía, pues era muy húmedo y muy frío [...]. Para mí, sólo ahora comienza la convalecencia, pues después de la operación estuve cansado y la gripe que me retuvo dos meses en el hotel me cansó más todavía. Ahora me siento bien, pero tengo que fortalecerme. La cosa va a andar, pues tengo buen apetito,

(Matisse-Bonnard, 1970)

A Raymond Escholier (sin fecha)

Al fin en Niza donde tengo necesidad de retomar mi equilibrio [...]. Espero no quedar sin noticias tuyas. Es bueno, un momento así, no sentirse tan solo. También yo me propongo escribirle aunque sea unas pocas palabras a medida que vaya mejorando.

(Escholier, 1956)

A André Rouveyre, 26 de mayo de 1941

Mis noches mejoran y me siento más fuerte. Estoy tomando contacto con mis cosas y quería que ellas me aceptaran para poder dedicarme al trabajo.

A André Rouveyre, 23 de junio de 1941

Acabo de tener una pequeña recaída, pero sin importancia, [...] Estaba trabajando lleno de optimismo, y esta interrupción trae consigo una leve sombra. El contratiempo en sí no tiene relación con mi problema de este invierno. Es algo pulmonar, entre una congestión y una bronquitis, pero no

de cuidado. El médico me dijo que si yo hubiera tenido veinte años no me habría hecho caso, pero que a mi edad hay que tomar recaudos. ¡A mi edad! Ay, Dios, ¿qué hay que hacer para no olvidarse de la edad?

A André Rottéyrie, 27 de junio de 1941

Sigo bien y mis dificultades van desapareciendo. Tengo, bueno no yo, sino mi humanidad física, una especial atracción por los pneunococos desde hace ya años, y debo tratar de interrumpir, si es posible, cualquier contacto que aumente el coqueteo. En esta oportunidad, según el médico, se podía haber llegado a la boda con mayúscula, y fue este viejo servidor quien se opuso a ella. — ¡Hice una tortilla con lonjas de tocino ahumado y tomates, que componía — sobre la mesa y dentro de la sartén de hierro negro, un cuadro estupendo, mezcla de rústico y real.

A Charles Camoin, 27 de junio de 1941

La sabrosa carta me ha producido un gran placer y no quiero tardar más en responderte. Desde que la recibí tuve que pasarme ocho días en cama por una pequeña molestia pulmonar sin importancia, pero había que cuidarla y no dejarla avanzar. Una especie de bronquitis congestión que pasó desde hace unos días. Retome el trabajo pero cuidándome. Sin embargo, desde mi vuelta de Lyon me he portado bien y he economizado mis fuerzas para no tener el fastidio de una convalecencia variá. Prefirió ponerme a trabajar lo antes posible y pude hacer una sesión de tres horas todos los jueves levantándome a mediodía. Continúo[...]

(Matisse-Camoin, 1971)

A Charles Camon, 8 de agosto de 1941

Te pido disculpas, pero hay momentos en que me siento incapaz de escribir dos líneas, por ejemplo, ahora. [...] Mi cabeza está llena de ideas de trabajo que me, incapacitan para cualquier otra cosa! [...] ¡Estoy tan bien de salud que me da miedo! ¿Qué me estará esperando?

A Albert Marquet, 8 de agosto de 1941

Para mí, creo que ando muy bien. La intervención me rejuveneció, y después de todo hasta la bendigo. ¡Estoy trabajando duro! ¿Como un siervo? No, como un buey, mejor [...]. Ves, mi querido propietario rural, que envejezco; ¡y me complazco con el pasado! Como ves, no pido mucho. Fue como con la operación, el recuerdo en el espíritu no es desagradable y el presente, después de todo, tampoco es desagradable. Cuando tengo, me doy el gusto de comer lo que quiero.

A Albert Marquet, 21 de septiembre de 1941

Estoy sintiéndome cada vez mejor, y también trabajo.

A André Rouveyre, 23 de octubre de 1941

Si no puedo ir a Cannes es porque no conseguí desembarazarme de mi principal obligación, que está en mi taller. Para mí era una verdadera alegría poder ir tres días a distraerme, estar contigo y ahora me doy cuenta de que no me siento capaz de planear nada que no esté dentro de mis manías habituales y me creo seguro mientras trabajo (considero que será hasta la chochez) cuántos buenos momentos me perdí, sin embargo.

(Schneider,^b 1970)

A Albert Marquet, 16 de enero de 1912

Mi salud sigue bien.[...] Verdaderamente, bromas aparte, bendigo mi terrible operación que me rejuveneció y me transformó en filósofo, lo que significa que no me importa lo pasado, y que no voy a empañar este tiempo extra que me ha sido dado. Me había preparado tanto para irme de esta vida que me parece vivir una segunda existencia.[...] Ayer hizo un año que me desperté en Lyon en mi lecho de operado. Cuando tres meses después yo me levantaba, las hermanitas enfermeras me llamaban el resucitado. ¡Viva la vida! ¡Y... las papas fritas! Ya soy mayor.

A Pierre Bonnard, 23 de febrero de 1912

Deseo que haya vuelto al trabajo que, con seguridad, va a aliviar su aburrimiento.

(Matisse-Bonnard, 1970)

A Albert Marquet, 3 de marzo de 1912

Como tú, también yo trabajo regularmente, siempre que no me lo impida un resfriado como en este momento. [...] En Niza se ve la primavera, el tiempo es estupendo y los almendros y las mimosas están florecidos.

A Albert Marquet, 21 de agosto de 1912

Sus cartas me traen tanto, sobre todo ahora que llevo una vida casi solitaria; la mayor parte del tiempo en cama, me levanto a las dos de la tarde para la sesión de pintura de la tarde, me recuesto enseguida. Y todo esto para evitar la operación "de la que me salvó en parte su amigo Gutmann. Por cuánto tiempo me iré salvando, no sé, depende de ese pe-

queño calculo que no solo no tendría que existir, sino que no se queda en su lugar y se desplaza. Espero que los médicos sepan más que yo. Con todo, la piedrita aún no está localizada [. . .] No crea que estoy triste, sin embargo. ¿Los deseos insatisfechos no son los mejores excitantes de la vida?

A Marie Dormoy, 1º de septiembre de 1942

[. . .] El trabajo continúa entre dos crisis

(Un personnage nommé La Douleur, Aragon, 1971)

A André Rouveyre, 4 de septiembre de 1942

Desde que nos vimos por última vez, he sufrido mucho, pero, sin embargo, tenía a mi lado una filosofía para soportar mi sufrimiento. Hace unos días que me he dejado apesadumbrar por tormentos que no debieran concernirme. He dado y tengo que dar mi vida a una cosa esencial para la que fui hecho y que puede producir un poco de felicidad a la gran familia, la más grande familia espiritual.

(Schneider, 1970)

A André Rouveyre, 8 de noviembre de 1942

Hoy domingo me levanto por segunda vez. ¡Qué bien se está en la cama cuando se ha adquirido el hábito! Me quedé sentado dos horas en un sillón, en mi taller delante de las telas, que son el comienzo de mi esfuerzo interrumpido. En realidad, ante tantas pruebas tengo que ser fatalista, pues en absoluto me he desanimado y voy a tratar de reforzar esa salud que poco a poco vuelve, para reponerme totalmente.

A Charles Camoin, 3 de enero de 1943

Mi salud continúa siendo relativamente buena, pero vaya uno a saber qué me espera mañana o la próxima hora. Con la guerra, para colmo. Yo trabajo.

(Matisse-Camoin, 1971)

Comentarios aportados por Louis Gallet, en febrero de 1943

Todo es nuevo, todo es fresco como si el mundo acabara de nacer. Una flor, una hoja, una piedrita, todo brilla, todo está lustrado, barnizado parece así, el no se puede imaginar cuanta hermosura! Me digo a veces que profanamos la vida, obligados a mirar cosas, no las vemos. Sólo les dedicamos sentidos embotados. Ya no sentimos más. Estamos hastiados. Yo me digo siempre que, para gozar, sería sabio privarse de cosas. Habría que comenzar por el renunciamiento, amponerse de vez en cuando una cura de abstinencia. Turner vivía en un cuarto y cada ocho días hacía abrir bruscamente las ventanas, y entonces, para él, ¡qué incandescencias! ¡qué deslumbramientos! ¡qué joyería!

A mí me impresionó el ejemplo del viejo Renou. Yo iba a verlo a Cagnes. En los últimos años de su vida sólo era un saco de dolores. Lo llevaban a un sillón y allí caía como un peso muerto. Tenía las manos vendadas, los dedos deformados y torcidos como raíces, era esa terrible gota que le impedía sostener un pincel. Durante las cenas, le acercaban a esas manos el mango de un pincel y los primeros contactos y movimientos eran tan dolorosos que le arrancaban una mueca. Al cabo de media hora, cuando ya se iba acostumbrando, el muerto resucitaba. jamás he visto a un hombre tan feliz. Al ver eso, me prometía a mí vez que citando me tocara algo semejante no iba a ser un cobarde.

(extracto de "L'Allongé-Une visite a Henri Matisse",
Candide, 24 de febrero de 1943)

A Louis Aragon, 22 de agosto de 1943 (desde Vence)

Estoy en Vence desde hace un mes y medio, y muy bien desde todo punto de vista.[...] Ese largo viaje que hice en menos de una hora hace que todo me parezca lejos de Niza y que sitúe en este medio todos mis recuerdos de Tahití. Esta mañana, cuando me paseaba por la acera de mi casa, veía esas chicas, mujeres y hombres que corrían en bicicleta hacia el mercado. Creía que estaba en Tahití a la hora de la feria. Cuando sopla la brisa me trae el olor de hojas y hierbas quemadas que me hacen sentir en el bosque de las islas, y además, yo soy un elefante, con la idea de que soy dueño de mi suerte y con una predisposición espiritual en que creo ser capaz de encontrar que nada tiene importancia para mí, salvo la conclusión de [estos] años de trabajo, para la cual estoy tan capacitado.

(Un personnage nommé La Douleur, Aragon, 1971)

A Charles Camoin, 2 de febrero de 1944

¿Quieres darme una mano para que pueda despejar esto? El mañana ¿de qué estará hecho? ¿Dónde estarán mis restos? Mi mano derecha en una mimosa, el pie izquierdo en el bonito estanque del jardín y el resto, quién sabe dónde... Las crueldades en el peral y quizá mi corazón en las flores. ¡Hi! ¡Hi! ¡Hi!

(Matisse-Camoin, 1971)

*A Charles Camoin, 24 de marzo de 1944
(siempre desde Vence)*

Te mando estas líneas amistosas aunque no tenga muchas cosas alegres que contarte ni una razón especial para descargar tristeza momentánea. La cosa no está absolutamente mal,

pero se espera que algo venga del horizonte, y eso acaba por pesar. Trabajo para que el tiempo pase más rápido. Pero, por otra parte, cuántas veces hemos trabajado, incluso a pesar de que había tantas cosas para desear, y se seguía y se marchaba.

(Matisse-Camoin, 1971)

A Charles Camoin, 28 de abril de 1944

Escríbeme pronto y dime que todo anda bien para ti y familia. Aquí vivimos una atmósfera de inquietud, sigo en mi espera, trabajando. ¿Qué drama vivimos nosotros?

(Matisse-Camoin, 1971)

A Charles Camoin, 5 de mayo de 1944

Acabo de pasar, personalmente, por la más grande sacudida de mi vida, y creo que la superaré gracias al trabajo. mi mujer y mi hija han sido arrestadas por separado y llevadas a sitios diferentes. Eso lo supe dos días después sin otros detalles, y de ahí en adelante ninguna noticia. No sé si alguien se ocupará de ellas. Es muy delicado, en este momento tan comprometedor, . . . No sé cómo estarán, qué tendrán o qué les faltará. Y yo, desde aquí, no puedo hacer nada. . . } Si estuviera en París iría a buscar no sé a quién, pero sólo yo podría hacer eso. ¡Qué dura la vida!

(Matisse-Camoin, 1971)

A Charles Camoin (sin fecha)

Sobre el tema de mi mujer y de Margarita, te puedes imaginar lo que he sufrido, sobre todo ahora que estoy sin

noticias. Me quiero volcar con fuerza hacia la esperanza de que la situación mejore, pero quisiera no dejar volar mi imaginación. Tengo que trabajar mucho para calmarla. Me prohíbo pensar e insistir sobre el tema para que la vida sea posible.

(Matisse-Carnoin, 1971)

A Charles Carnoin, 26 de junio de 1944

Viejo amigo, qué dura es la vida. [...] Espero que tú trabajes todavía. Yo estoy demasiado inquieto como para poder hacerlo con seriedad.

(Matisse-Carnoin, 1971)

A Charles Carnoin, 23 de julio de 1944

Probablemente sabrás que mi pobre mujer fue condenada a seis meses. Tengo la esperanza de que los tres meses de prisión preventiva le hayan sido computados dentro de la pena. Mme. Matisse, la impetuosa y gentil compañera de los partidos de dominó en Tángier. ¿Recuerdas esos momentos como buenos momentos? [...] Por mi parte, yo creía haber pasado por todas las pruebas posibles, sufrimientos físicos y morales. Pues, no! Tenía aspirar este último trago. No quiero ni pensar en Margarita, de quien no sé nada. No se sabe incluso donde está. Estoy deshecho. Desde hace tres meses, para soportar tanta angustia, trabajo lo más que puedo. Estoy agotado, en cama desde hace una semana, el hígado mal y temiendo una complicación por el lado de la vesícula, esa que hace un año me llevó a las puertas de una operación que yo no habría podido soportar. He aquí mi querido y viejo amigo el panorama en medio del cual, o tal vez, a pesar del cual, tengo que pintar y dibujar con serenidad. [...] Si en medio de todo uno no puede reír, cosa difícil, al menos hay

que saber soportar. En un libro nuevo sobre Charles Louis Philippe, leo "Cerca de un portapipas que tenía diez pipas [...] había un cartel con este pensamiento de Dostoiévsky "Aquel a quien le ha sido dado sufrir más, es porque es digno de sufrir más". Nuestro padre Moreau también nos ofrecía palabras de consuelo: "Cuanto mayores sean las cargas en la vida, mayores serán las fuerzas que os dará Dios para soportarlas".

Esto ayuda. En fin, mi viejo amigo Camoin, gracias, siempre gracias por haber acudido tan rápido a mi llamado. Una vieja amistad es todavía una de las más hermosas cosas de la vida.

(Matisse-Camoin, 1971)

A Charles Camoin, 6 de septiembre de 1944

Aquí estamos liberados desde el 27 (de agosto). Todo ha ido pasando para mejor. Vence fue protegida. [...] No sé todavía qué ha sido de mi mujer, que estaba por cumplir su condena y mi hija, con condena pendiente en la prisión departamental de Rennes (Matisse-Camoin, 1971). Hace tiempo que escribí a la Cruz Roja suiza, lo hice apenas supe de la liberación de la ciudad de Rennes y envié un poder a una señora que está en la Cruz Roja de Rennes que me había hecho llegar una nota diciéndome que Margarita estaba allí. Todo esto ocurría en medio de combates, nunca hay seguridad completa de que los mensajes lleguen [...]. [Continúe trabajando mientras ocurrían todas estas cosas extraordinarias. En el fondo, qué cosa mejor podía haber hecho yo?]

(Eschoher, 1956)

A André Rouveyre (sin fecha)

Mi mujer está liberada[...]. Mi hija aún no sé dónde está. Fue llevada a la región de Bellort con un grupo de prisione-

los políticos. Se cree que la deportaron o la van a deportar a Alemania.

A André Rouveyre, 3 de octubre de 1944

Me falta siempre tiempo y tengo la idea fija de que no me va a ser posible terminar el esfuerzo de toda mi vida precisamente por falta de tiempo. Es lo que me atribula y que me impide distraerme de eso que persigo. Estoy constantemente en el trabajo o preparando sesiones. Desgraciadamente no puedo contar con más de dos horas diarias de trabajo efectivo.⁷

(Schneider, 1970)

A Charles Camoin, 7 de octubre de 1944

Gracias por tu carta donde me anuncias una noticia tan extraordinaria.⁸ Espero que después de verla, y que tengas más detalles, me escribas comunicándomelos. Después de esto, todo va bien.

(Matisse-Camoin, 1971)

A Charles Camoin, 16 de noviembre de 1944

Tú has debido ver a Margarita. ¿Qué puedes contarme? Sabes lo que es ser padre, ya que felizmente tú eres padre. Ya sé lo que ha sufrido con esos brutos, debe de ser más aún de lo que ella me ha dicho.

(Matisse-Camoin, 1971)

A André Rouveyre, 25 de enero de 1945

Estoy en medio del torbellino angustiante de los recuerdos del cautiverio de mi hija. Estoy anonadado.

A André Rouveyre, sin fecha

Estoy de tal manera aniquilado por todo lo que le oigo a mi hija desde que llegó que no te he podido escribir una sola palabra.

A Louis Aragon, 7 de febrero de 1945

He quedado profundamente afectado por la visita de mi hija. Conversaciones mano a mano con ella por espacio de dos semanas me han hecho vivir la vida en prisión, todo lo que ha sufrido ella y los horrores que la rodeaban. ¡Qué libro para un Dostoievsky!

(Aragon, 1971)

A André Rouveyre, 30 de marzo de 1945

Que mi supervivencia, según me lo aseguras, se dé a través de mis obras, yo también lo deseo (pero sólo después de una vida entera de trabajador acosado por la prisade poner orden¹ en un espíritu naturalmente caótico para poder finalmente cantar como un niño que sigue los entastamos de su corazón allá en lo alto de la montaña escalada) pero ni lo pienso, pues yo ya arrojé la pelota lo mejor que pude, y no puedo saber si caerá sobre la tierra, o sobre el mar, o a un precipicio de donde nada vuelve.

(Schneider, 1970)

A André Rouveyre, 12 de enero de 1946

Renuncio incluso a trabajar esta tarde, y sin embargo es el único momento que vale la pena de ser vivido. De pronto, la muerte súbita.

A André Rouveyre, junio de 1946

Si estás libre ¿quieres venir a verme una media hora a las once de la mañana? Perdoname todos límites que te impongo, pero sabes que tengo mi programa de trabajo y sobre él me apoyo. Mi trabajo me sostiene.¹⁰

A André Rouveyre, 8 de agosto de 1946

Me alegro lo que me dices sobre tus dibujos adelante, no te detengas y capta ese empuje hacia la inspiración que te posee. Si yo no estuviera constantemente en ese estado, no haría nada bueno. Es el fuego sagrado que domina con fuerza las entrañas; bravo por ti.

A André Rouveyre, en abril de 1947

Me enveneno aquí; o mejor dicho, no vivo. No disfruto de los hermosos árboles, sobre todo los olivares que dejé con tristeza, preguntándome si los vería alguna vez de nuevo. No los he vuelto a ver, o mejor no me he reencontrado ante ellos. Por ejemplo, ese grupo de troncos gruesos que estaba sobre la terraza a la altura del umbral, de mi puerta de entrada, los dejé como los había visto siempre, como los miembros interiores de un mamut. Hoy sólo veo olivos, unos un poco mas grandes que otros, pero nada más. La imagen no se me impone más parecería que el objeto en sí, solo, no cuenta nada sobre mí. El encanto se esfumó durante los diez meses pasados en París. ¿Volveré a Niza? Tal vez.

A André Rouveyre, 21 de abril de 1947

Hace casi un año que abandoné mis hábitos familiares en este lugar. ¿Creeías que algo se quebró? El encantamiento parecería haber pasado. Estoy transformando mi taller, y quiero darle un aspecto nuevo para tratar de encajar de nuevo en él. Ya que volveré a Niza, espero que se dé la unión.

A André Rouveyre, en abril de 1947

Volví ayer de Saint Jean Cap-Ferrat. Me hizo bien y he vuelto a encontrar en mi casa relaciones de espacio entre los objetos, cosa que me interesa.

A André Rouveyre, 1º de mayo de 1947

He descubierto esta mañana por qué me encontraba tan solo en Vence, cuando llegué: los árboles habían sido podados. Cuando digo podados podría decir deshomados. Y así fue como todos los platanos de las avenidas han quedado reducidos a esto ¹¹ y todavía mi torpe dibujo puede pasar como la evocación de una mano, pero desde ya que los plátanos de aquí no tienen ningún parecido con los que nosotros conocemos. [...] Para no quedar atrás, Stark hizo lo mismo con sus olivos. Madame y M. Olivier gritan "¡Camarada!", "¡No más dulce sombra! ¿Que es un jardín sin ramas ni sombras? ¡Todavía Stark no descarnó las grandes palmeras que están ante mi ventana, no sé por qué! Entonces yo, refugiándome en casa, empecé dos telas con flores que me sumergen en pleno problema de color. En síntesis, la continuación de mi camino. Fue al salir de una sesión de pintura en donde había creado un pequeño universo coherente, cuando llegue al jardín y descubrí la lapidación de esos pobres árboles de Vence.

A André Rouveyre, 4 de julio de 1947

Hoy, que fue un día terriblemente cansador, con un calor pesado que anuncia tormenta, no pude trabajar y me sentí viejo. Es triste sentir la fuerza de la naturaleza y no poder incorporarse a ella.¹⁵

A André Rouveyre, 15 de julio de 1947

[...] Este gran consuelo se me va de las manos. Mi trabajo está ahí, felizmente, y paso momentos de audientes contactos conmigo mismo. Progreso a diario. No se puede tener todo.

A André Rouveyre, 22 de julio de 1947

En el momento en que iba a escribirte para desahogar un poco mi melancolía, sentado en la terraza, echo una mirada a lo que me rodea y es todo tan azul en este atardecer (son las seis) que me siento calmado [...]. En fin, yo me digo a mí mismo que tú, en tu bosque, estás más tranquilo que yo. Yo querría regresar a un lugar lejos de todo, y solo trabajar en el cuadro que esté haciendo en ese momento.

A André Rouveyre, 31 de diciembre de 1947

Espero llegar esta noche a las ocho para cerrar mis 78 plomos. Aunque nada haga prever lo contrario, está en mi espíritu esperar el toc para alegrarme. Aunque olvidé también que puede haber sonado definitivamente.

A André Rouveyre, 4 de abril de 1950

Espero que aunque vivamos hasta muy viejos, podamos morir jóvenes.

(Schneider, 1970)

A André Rouveyre, 10 de mayo de 1952

Pienso a menudo en ti, pero me absorbe la preocupación de mi trabajo, y enseguida aparece la fatiga. No tengo la energía necesaria para escribirte una carta.

A André Rouveyre, 16 de octubre de 1952

Me acuerdo mucho de ti, a menudo y por momentos. No le hagas caso a lo que parece mi indiferencia sino que imagínate como a un viajero apresurado que prepara sus últimas maletas¹¹ y que tiene que suprimir por obligación los intercambios sentimentales que puede tener solo con algunos verdaderos y raros amigos. Cada vez más los medios materiales comienzan a faltarme [...]. Trabajo siempre en obras importantes como por ejemplo, cartones para decoración mural, aguadas, de 3 x 8 m, o si no cartones para grandes cerámicas de 3 x 10 m. Les doy hasta mi último esfuerzo porque me doy cuenta de cuán necesarios son.

(Schneider, 1970)

A André Rouveyre, 29 de octubre de 1952

Tú sabes, tan bien como yo, que el trabajo es el complemento indispensable de la vida. [...] Mi dedicación al trabajo me ha obligado a detenerme un poco, y ahora estoy cominado por la extrema sensibilidad de mis ojos. Es necesario, pues,

que vea los objetos en mi memoria para poder continuar pensando.

A André Rouveyre, 2 de septiembre de 1952

[...] El trabajo lo cura todo.

(Schneider, 1970)

A André Rouveyre, 6 de octubre de 1953

Estoy siempre en el campo en un retiro de silencio y calma en los alrededores de Niza. Aquí no he hecho absolutamente nada (hay que tener un gran coraje para no hacer nada). Por más duro que sea, estoy aquí desde hace más de dos meses.

*A André Rouveyre, 19 de septiembre de 1954*¹⁶

En cuanto a mí, no tengo demasiado de qué quejarme. Cuando encuentro que algo no marcha bien, busco un rincón que me satisfaga, y allí encuentro que no tengo de qué quejarme.¹⁶ A pesar de todo lo que se pueda pensar, yo he tenido suerte en la vida. Debo decir que nunca dejé pasar el momento y que las penas no me dejaron cicatrices. Sin esas preocupaciones quizá yo me habría aburrido. [...] Trabajo, aún un poco y percibo que la calidad de mi trabajo no ha perdido altura debido a una buena disciplina. Pero hay que ser modesto.¹⁷ [...] Ahora no me faltan sino los buenos amigos, tú eres uno de ellos, a quienes quiero abrazar ya, pues a menudo siento momentos de gran melancolía. ¡Qué lástima que no estén ustedes para levantarme!

ENTREVISTA CON LÉON DEGAND*

Boulevard Montparnasse. Un inmueble, un ascensor en un hueco de escalera, la puerta de un departamento que no tiene nada que la distinga. La puerta se abre y, súbitamente, surge una cara familiar para todos aquellos que conozcan la obra de Matisse, es ella quien me recibe: su secretaria y a menudo su modelo.

Una gran habitación clara donde se me pide que espere. Ningún olor a pintura. Matisse sólo pinta en Camex. Buenos muebles, sólidos. Cuadros en las paredes, algunos con marcos, otros no. Un fetiche negro. Un capitel romano sobre su fuste de columna.[.] Sobre la mesa, solo, un lápiz con su mina afilada con gran esmero. Todo, hasta la luminosidad del ambiente, denota una presencia humana cuidadosa, más aún, enamorada del orden. La "cara familiar" reaparece y pasamos a otra habitación. Luz, gracia, orden, firmeza, nitidez nos acompañan aquí [..] En medio de una suave permanencia está Matisse. Sentado en su cama, sostenido y apoyado en almohadones colocados con método. Cuando ofrezco la mía siento que se me da una mano sana, y recibo una mirada vivaz a través de unos anteojos desprovistos de vanos adornos. Matisse tiene 75 años.

"Trabajé parte de la noche", me explica. Me siento. Y prosigue enseguida "¿Entonces?" Tras una breve introducción mía, me contesta: "Todo lo que me concierne ha sido dicho en el libro de Raymond Escholier.¹⁸ Incluso lo revisé yo mismo". Hago alusión a la retrospectiva del Salon de Otoño. "Por otro lado mis telas hablan por mí. Es a través de ellas que yo me expreso."

* Fragmento de "Matisse à Paris", *Les Lettres parisiennes*, 6 de octubre de 1945.

[...] Una tela, que lleva el número XVIII, no mencionada en el catálogo del Salón de Otoño, ha sorprendido y desviado del camino habitual a no pocos visitantes. "El público está hecho para ser impresionado" declara el *Panor*. "Esa impresión recibida lo impulsa a la reflexión. Esta tela fue pintada entre 1910 y 1920" (Matisse se da vuelta y mira a la "cara familiar", quien precisa tras breve duda hacia 1918) "Se llama *Ventana sobre el jardín*. Es una tela muy hermosa"

Yo quería volver enseguida a un aspecto importante. Las obras de Matisse respiran una espontaneidad que ejerció gran influencia sobre numerosos pintores de otras generaciones, y que los ha incitado, a pesar de él, a transitar por las vías del apunte o bosquejo rápido. Porque estos jóvenes creían poner la frescura de su inspiración al abrigo de otros peligros, desechando los trabajos continuados, serios, de búsqueda. Es la confusión entre la espontaneidad y la facilidad.

"La espontaneidad no es mi búsqueda. Y así, la *Durmiente con blusa rumania*, que figura en el Salón de Otoño, me exigió seis meses de trabajo. La *Naturaleza muerta con magnolia, armonía roja*, que está enfrente, seis meses también" (El "rostro familiar" me muestra una serie de fotos de diferentes momentos de la realización de una *Leda* — hecha sobre tres paneles. La primera imagen data de junio de 1945. Todo ese año estuvo exclusivamente dedicado a este último trabajo)

"Sin duda, hay que pintar como si se cantara, sin tensiones. El acróbata ejecuta su número con comodidad y aparente facilidad. Pero no olvidemos el largo aprendizaje, ensayo preparatorio que posibilita ese resultado. Lo mismo ocurre con la pintura. La posesión de los medios debe pasar del consciente al inconsciente a través del trabajo, y sólo ahí es cuando se llega a esa impresión de espontaneidad.

"La pintura exige organización y medios muy conscientes, concertados como en las otras artes. Organización de fuerzas — los colores son fuerzas —, como en la música la organización de los timbres. Pero no confundamos pintura con música. Sus acciones no son paralelas. No se podrían traducir las sinfonías de Beethoven en cuadros."

Esta evocación de la música yo ya la había descubierto en

otras reflexiones de Matisse.²⁰ ¿Cuáles son las relaciones de Matisse con la música? [...] “Amo profundamente la música”, me dice Matisse. Ante mi pedido de precisión me muestra un aparato de radio a la cabecera de su cama. Ya que la buena música lo atrae, ¿la ha ensayado usted?, le pregunto. “En electo, estudié violín en mi juventud” (es decir hasta los cincuenta años, precisa la secretaria). “Mi sentido musical era escaso, y yo entonces quería adquirir una técnica mas rica”²¹ y así mató el sentimiento. Ahora prefiero escuchar a los otros.” Exactamente lo inverso de lo que Matisse ha realizado en el arte que él eligió, donde el dominio de su técnica le permite, por el contrario, expresar todo su sentimiento. Y ahí, por suerte para nosotros, no se contento con una actitud pasiva, la nuestra, nosotros que no pintamos. “Usted quiere decir que en música yo prefiero dejar hacer a los otros mi trabajo.”

Pero volvamos a la espontaneidad y, en particular, a las condiciones psicológicas y morales del trabajo del artista.

“Trabajo con sentimiento. Tengo mi concepción en la cabeza y quiero realizarla. A menudo puedo reconcebir la”. (Volvemos a tomar las fotos de *Leda*.) “Pero sé adónde quiero llegar. Las fotos tomadas en el curso del trabajo me permiten saber si la última concepción es mejor que las precedentes, si he avanzado o retrocedido”.²²

¿No teme usted que esa técnica de investigación quiebre la inspiración?

“No, hay algo en mí que tengo que expresar con medios plasticos. Y trabajo tanto como sea necesario para que eso salga.”²³

Esta aparente espontaneidad que usted logra conferir y conservar en sus obras, a pesar de ese trabajo arduo y sin tregua, es considerada facilidad por algunos artistas.

“Yo no estoy obligado, a colocar parapetos por donde yo haya pasado.[...] De todas maneras, cuando se expresa un sentimiento, todo, a la larga, encuentra su forma perfecta. Eso exige, sobre todo, sinceridad.”²⁴ Yo quiero vivir en un estado de sinceridad, pues es imposible andar a los empujones con la inspiración.”

¿Esta sinceridad implica una lucidez equivalente?

"Conviene ante todo habituarse a no mentir, ni a los otros ni a uno mismo. Ahí está el drama de tantos artistas contemporáneos. Dicen: voy a hacer concesiones al público y cuando haya ganado el dinero suficiente podré trabajar como yo quiera. A partir de ese momento están perdidos. Se comportan como esas mujeres que hacen la calle hasta obtener una suma para después casarse. 'La virtud es como un fósforo: sólo sirve para una vez', dijo Pagnol en *Mams*. Lo mismo pasa con los pintores.

Cuidado, entonces con las concesiones. Y no se dejen impresionar cuando alguien diga: 'qué hermoso cuadro, y usted ha borrado una parte'. Lo que importa no es la cantidad de telas que se ha pintado sino la organización del cerebro, el orden que se ha puesto en el espíritu en función de la realización de algo que se ha concebido."

Una vez más recurrimos al ejemplo de *Leda*. Las fotos son elocuentes. En un momento dado, Matisse creyó que la obra estaba acabada. Dos días después, la modificó y la mejoró. El sentimiento no había sido exactamente expresado por la arquitectura de la composición.

"El sentimiento es independiente del cambio de color. Si un verde es reemplazado por rojo, el cuadro puede haber cambiado de aspecto pero no ha cambiado el sentimiento. Los colores, en sí, son fuerzas. Hay que organizarlos con el objeto de lograr un conjunto expresivo. Lo mismo que en la orquestación se asigna una parte a un instrumento que se puede duplicar con otro para reforzar el efecto."

Matisse se expresa sin rebuscamientos, con exquisita vivacidad de palabra y pensamiento, con claridad. Hay en todo ese busto que emerge de entre sábanas y frazadas la animación de un sabio que no cree haber descubierto la sabiduría en la pasividad. El orden y la limpieza, la nitidez de ese departamento en el cual estoy no son sino el reflejo natural del hombre que la habita. [...] Sentado a los pies de su cama, en una silla, tengo la sensación física de participar de ese equilibrio racional viviente. Pero las manos y los ojos de Matisse, lo mismo que su voz, con una mesura que no excluye en absoluto la intensidad de la expresión, me traen de nuevo a la conversación.

¿No había lugar al temor de un exceso de sentimiento?

"El sentimiento es en sí. Nunca se dice: cuidado que voy a conferir sentimiento a lo que hago. No. Se trata de algo más auténtico, más profundo. El sentimiento nunca es enemigo, salvo cuando no se lo sabe expresar. Y hay que expresarlo totalmente.²⁶ Si no tratamos de ir hasta el final, no haremos sino dar unos pocos pasos. Un artista es un explorador. Tiene que comenzar por buscarse, luego tiene que verse actuar. Luego no limitarse y sobre todo no satisfacerse con facilidad.

Nunca el posible comprador puede ser el obstáculo que impida perseguir la finalidad buscada. Hay que tener cuidado con la influencia de las esposas. "El sacerdote y el médico jamás se tendrían que casar, para no caer en las consideraciones temporales que le impiden seguir las consideraciones propias de su profesión. Lo mismo ocurre con el artistas."

— *[En definitiva, ¿usted aconseja una especie de celibato religioso?]*

"Sí, hay que temer y mucho a esa mujer que fastidia mostrando peligros o falta de ganancias. Es indispensable que el artista con austeridad reduzca su vida al *mínimum*. Mallol eso lo comprendió²⁷. Puedo vivir con un areque ahumado diario, decía. Simplificaba la vida. No admitir cosas inútiles."

Admiro esta preocupación constante de no permitir distracciones dentro de una línea de conducta. Incluso en los mínimos detalles de la vida. El horror a la pérdida de tiempo.

"En auto se debería ir a no más de cinco kilómetros por hora. Si no, no se sienten (gesto de su mano como si palpara)²⁸ ni se ven, árboles. Y para un viaje largo es mejor el tren que el auto. Cuando desde Niza me instalé en el tren, tengo todo el tiempo para mí para pensar, soñar, ser yo mismo hasta París".

[...] *¿Ha andado usted en bicicleta?*

"Sí, pero un día me caí, lo hice mal y me rompí la cara y tuve enyesado un pie. Gustave Moreau me preguntó qué me había pasado. Le conté que usaba la bicicleta para ir al campo a pintar paisajes. Moreau me contestó: 'Se han hecho hermosos paisajes antes del uso de la bicicleta'. Y me convenció."

¿Querría decirme Matisse lo que piensa él de nuestros contemporáneos? ¿Qué artista señalaría? Recibo un rechazo total. "El hecho de que yo no sea del parecer del vecino no quiere decir que él esté equivocado. Cada uno tiene su camino." A la pregunta ritual sobre sus proyectos, respondió: "Dios lo sabe. Por supuesto, no me habla al oído, pero yo confío en él".

[. . .] *Desde hace algunos años, algunos espíritus, incluso entre los más selectos, se inquietan de que nuestra época no tenga estilo propio. Creen descubrir en esa pretendida ausencia de estilo un signo de decadencia. ¿Quié piensa de esos hombres que han tenido influencia, y muy decisiva, sobre el estilo de su tiempo?*

"Ellos no ven el estilo de su época. Me hacen acordar a aquel que quería pintar una montaña. Y cuanto más subía por ella, menos la percibía. En un futuro se va a ver que todas las pinturas son del mismo estilo. Ingres y Delacroix son, a pesar de todo, de una misma época. Todo el siglo XVIII, por su parte, tiene un mismo estilo. El estilo se destaca necesariamente en una época. Es cierto que hay épocas sin estilo. Pero nuestra época lo tiene y lo va a marcar con claridad. La libertad de expresión artística, que es regla de nuestros días, no lo va a impedir. Esa libertad, bien entendida, no será valedera si no encaja a su manera en el sentido de una tradición. Tradición no quiere decir hábito. En fin, no es porque no nos vistamos ya como en los tiempos de Luis XIV o como en 1900 que no tenemos estilo. Tenemos cosas que decir y las decimos según medios forjados por nuestra época. Rafael, hoy, no pintaría como lo hizo en su tiempo."

Una obsesión muy actual consiste en querer un arte francés, como si el arte francés no fuera necesariamente el producto de los artistas de Francia.

"Evidentemente. Y es así como la característica del arte francés es la medida. La medida es algo que está presente constantemente en Francia. Aun en los sitios que parezcan más cosmopolitas, está Francia. En una oportunidad me decían en el extranjero: "Qué suerte tiene usted de poder volver a París. Allí todo es hermoso, fino". Yo contesté que cuando vuelvo a casa tengo que pasar por la Avenida de la Ópera,

y que no veo lo que pueda tener esa avenida de particularmente francés, me parece que el carácter de esa calle está por doquier. Me insistieron: "No se engañe, uno percibe eso cuando se va de allí". Luego comprobé que ese extranjero tenía razón. En esa avenida que parece hecha un poco no importa cómo, todo estaba ubicado. Los carteles no eran excesivos y se respiraba un aire de tranquilidad feliz que me satisfacía.

"Pero los franceses no son muy sensibles a eso que los rodea, por la misma razón que uno no está pensando en la ropa que tiene puesta cuando esa ropa permite que uno se mueva con soltura y comodidad".

«Que piensa usted de lo "humano" que preocupa de tal manera a algunos de nuestros contemporáneos?»

"Esas preocupaciones son extrañas a la pintura. Cuando tuve alumnos les decía: Habría que comenzar por cortarles la lengua, pues a partir de este momento ustedes tendrían que expresarse por medios plásticos únicamente. Hay que ser lo que se es, pero cultivándose. No hay que esperar 'la inspiración'. Ella surge en medio del trabajo.

Lo humano, ¿qué es en definitiva? Es la facultad que tienen algunos seres de identificarse con su entorno, con las personas que los rodean, o con las flores que ven, o con los paisajes en medio de los cuales viven. Los colores de un cuadro, como las frases de una sinfonía, no tienen necesidad de anécdota para darle al espectador o al auditor la impresión de que, el artista es un ser sensible o generoso." ³⁴

[...] *Aun no se ha renunciado a culpar a su arte el reproche de ser extremadamente decorativo, dando a esta palabra el sentido peyorativo de superficial.*

"Delacroix decía, nosotros no somos comprendidos, somos admitidos. Lo decorativo en una obra de arte es cosa sumamente preciosa. Es una cualidad esencial." ³⁵ No es peyorativo el decir que las pinturas de un artista son decorativas. Todos nuestros primitivos franceses son decorativos.

La característica del arte moderno es la de participar de nuestra vida. Un cuadro en un interior desparrama alrededor de sí, mediante los colores, una gran alegría que nos ali-

gera espiritualmente. Los colores, evidentemente, no son reunidos no importa cómo, sino de una manera expresiva. El cuadro en una pared debería ser como un ramo de flores en un interior. Esas flores tienen una expresión tierna o viva. O, tal vez, simplemente, el placer nos viene de una superficie amarilla o roja que hace ver a esas flores en su expresión más tierna, como las rosas, las violetas, las margaritas comparadas con los amanijados ardientes y puramente decorativos de las caléndulas."

CARTA A TÉRIADE*

Tériade:

Usted quiere larga carta que pudiera publicar. ¿No sabe usted que un pintor no es un escritor si es en realidad un pintor? Las más originales observaciones que pudiera hacer, o que pudiera escribir, no podrían ser compartidas o sinceramente expresadas si no lo hiciera mediante la línea o los co-

* 1917. Esta carta permite situar bien los contextos en que se ubica sinceramente Matisse. Por un lado, un pintor que se expresa con una libertad sobre sí arte (Matisse tiene cierto sentido del humor al escribirle a Pierre Bonnard y contándole una visita que acababa de hacerle en Cannes: "Lamento no haber visto bien el *Ramp de roses*. Yo me prometía verlo antes de ir a partir, pero el tiempo es tan corto, y el interés de la conversación (yo hablaba de mí mismo) me lo impidió." Carta del 8 de mayo de 1910, (Matisse-Bonnard, 1970). Por un lado, el pintor es a veces sus propias sensaciones: el punto de vista de una exposición de arte chino, y al darse cuenta también de que no tenía ganas, lo deja de comentar a Simon Bussy: "con una excusa, y casi desarmante mezcla de vergüenza y orgullo." "Yo no me intereso sino en ti." (Citado en Cowling, 1964). Matisse fue muy sincero y siempre interesado y preocupado por clarificar y evitar cualquier mala interpretación de su obra. Y por otro lado es un hombre que concedió que se acentúa en su madurez tener conciencia de que nada que expresarse únicamente con su pintura, siguiendo el hilo de sus textos en numerosas entrevistas que él concedió y que permitió incluso publicar, podemos leer los conceptos que ponía a parte, que ponía en práctica, de cualquier otra cosa propia del pintar de "necesaria en el ámbito propio del hombre: letras, tejan, pona, conciencia, en efecto, de que la mejor demostración que pueda ofrecer de su arte es lo que saiga de sus telas." Esto lo escribió como encabezamiento de *Notes de un pintor*. En 1913, o sea tres años después, le rechazó a Kandinsky un artículo para *Der Blaue Reiter*, diciéndole: "Para escribir hay que ser escritor." (citado por Klaus Langhoff, en su edición crítica de *Der Blaue Reiter*, Munich: Piper, 1965), en una en-

lores. Si un pintor ensaya la literatura tal vez sólo llegue a lugares comunes, y en ese momento provocará la pena de quienes lo estiman realmente como artista plástico. Nunca me pude interesar en la lectura del diario de Delacroix. Sus recetas de colores e incluso sus reflexiones sobre el arte no valen sino para él mismo. Son las vestiduras de su pensamiento que fueron hechas sólo para su pensamiento, y el interés que el diario de un pintor pueda inspirar no les interesa sino a los aficionados que no llegan, en general, a las cosas sino de una manera incompleta. Para ellos, la frase escrita por un pintor los hace soñar a la ligera, como sobre una ola.

Las cartas de Van Gogh no agregan nada a sus cuadros. Es curioso y a la vez todo. No interesan tampoco mucho las de Gauguin. En cuanto al libro de Fromentin, es evidente que puso en él lo que no pudo poner en su pintura. Lo que

travista con Dorothy Dudley y grita: "¿Pero qué quiere que diga? Un pastor no tendría nada que decir, su pintura habla por él" (Dudley, 1934).

Al salir de su operación, todavía en Lyon, le escribió a André Rouveyre el 27 de abril de 1911 le dice: "Hemo me convalencia escribiendo recuerdos pero poco volandos" y le dice al mismo Rouveyre el 1 de junio: "Mi convalecencia me ha transformado en un parlanchín y un editor [...] que estaba ceta de mi cama [...] el día, ha lamentado no hacer algo con todas esas charlas [...] y yo en parte he consentido en juntarlas en un libro donde estuvieran consignados un montón de recuerdos con ciertos datos sobre pintura, o mejor rasgos de la vida del pintor. De esa manera, gasté mi energía creciente, en aquellos momentos [...]. Yo quería que ese trabajo tuviera el carácter de recuerdos y sostuve que el título del libro tendría que ser 'Charles y yo con valencia' que le elegí el 'Entrevistas', que es más pretencioso. Quiero que sea algo ligero. ¿Qué piensas tú? [...] ¿'Charlas de H. Matisse'? [...]. En el libro está dicho también que encontré al editor en Lyon después que salí de la clínica, después de haber permanecido en ella varios meses y de no haber visto a nadie y entonces cuando que el tapón había saltado y que olas de recuerdos habían vuelto a mí y que había que completar y relevar aquel trabajo [...] y tuve por un momento la idea de utilizar la obra [...] Una convalecencia Charles de H. Matisse [...] Enseguida me pareció escusa falta de discreción y 'Charlas' es mejor, ¿no?" El editor en cuestión era Albert Skira. Y André Rouveyre disuade a Matisse del proyecto. Esto lo depone en la carta que Matisse le contesta a Rouveyre el 22 de agosto de 1911: "Te agradezco tu franqueza. Me has dado una verdadera prueba de amistad. Ahora comprendo que lo que yo escribo me

nos queda de Seurat, sus ideas, su teoría, no fueron escritas por él, sino por un discípulo, y así, hoy tenemos una curiosidad y una teoría interesante, pero absolutamente anitada!

Yo me decía hace un momento mirando la montaña locosa que aquí ² se llama Baou. Esa masa se recorta sobre el cielo con sus partes claras y zonas sombreadas, destacándose así los contrastes de *tono* (según Signac y de acuerdo con Seurat), y quedan señaladas sobre el cielo una cantidad de zonas oscuras y planos claros que actúan recíprocamente, y eso teóricamente lo hacía Seurat, pero lo que hacía Seurat no

han hecho escribir, y no me representaba espiritualmente, y que esto es solo un aspecto banal de mi personalidad. Pero a parte, no tendría que buscar otro lenguaje que el que me es natural, ¿no? Y bueno, cometí una torpeza que en última instancia no importa. Yo, que me he hecho ideas sobre la experiencia, no existe sino la experiencia personal. Eso es lo que cuenta y ésta es una gran verdad. Un pintor no existe sino por sus cuadros. Hay que hacer lo que se puede, no le arañada librado al azar: un pintor tiene como enemigos a sus malos cuadros" (Couturier, 1962). Declaración es de este tipo vuelven con asidua frecuencia. Matisse borró un cuadro que Leiza elogiaba L. Aragon en una visita anterior, y en esa oportunidad le comentó: "No debemos firmar autógrafos. Siempre se dejan muchos cuadros. Un pintor no tiene otros enemigos serios que sus malos cuadros." ("Matisse en France" Aragon, 1971). Las numerosas veces en que vivía a los jóvenes pintores con la lengua y esta frase al final de su vida: "Frente a lo que puede decirse en palabras no tiene importancia" (Couturier, 1962) no invalidan en absoluto la presente obra.

Matisse está entregado al entusiasmo vital de escribir y de hablar y, al mismo tiempo, siente repulsión de hacerlo. Igualmente se debatía en él un deseo innato de enseñanza con la conciencia de la futilidad de toda enseñanza. Así uno entiende, entonces, cómo un artista semejante, reheno de contactos y claridades, tanto siempre de conocer a aquel que fue su maestro, ya que Matisse no ha sido su profesor. Hay que recordar su "Número vi me busque el contacto con Cézanne, pues consideraba que un artista ya está cubierto en su producción" (Fischelich, 1966), y aún más: "El arte consiguiera alguien que le preguntaba sobre la naturaleza de sus relaciones con los artistas de su época, el pintor rehusaba su compañía". Eso es todo. No es gran cosa. Salvo el caso de Renoir que no era la única persona que buscaba el contacto con otros pintores mayores que yo. Renoir era interesante en sí mismo de serlo por su pintura. Pase muchas veces por Aix sin tener jamás la idea de ir a ver a Cézanne. El artista da lo mejor de sí en sus cuadros; pobre de

estaba ahí, sino que lo ponía Seurat, y eso es lo que cuenta, lo importante de Seurat. Y uno queda admirado al ver los colores de sus cuadros, implantados tan minuciosamente, de acuerdo con su teoría, que esos colores padieron cambios de manera tal que el anaranjado de cadmio se transformó con el tiempo en un ocre amarillo, incluso menos vibrante. Y sin embargo sus cuadros no han perdido su interés principal.

“La cáscara puede estar machucada sin que por ello pierda sabor la nuez.”

¿Y usted quiere que yo escriba? No. Yo no escribo sino sólo para asegurarle que no lo voy a hacer.

aquel a quien esto no le basta: las palabras de los artistas en general no cuentan” (Citado por Duthuit, 1949).

Lamento aquellas palabras de sus últimos tiempos: “Nada puede transcribirse” (Gottlieb, 1932). Ejos de caer como una cuchilla, no impiden que cada página del presente libro testimonie que Matisse hasta el final se esfuerza en transmitir todo, tarea que la carta precedente nos indica que nunca acabó.

CARTA A HENRY CLIFFORD*

Vence, 4 de febrero de 1948

Mi estimado señor Clifford:

Espero que mi exposición sea digna de todos los esfuerzos que ella os cuesta, esfuerzos que por otro lado me emocionan profundamente.

Sin embargo, considerando la gran repercusión que ella puede tener, viendo los importantes preparativos que ella requirió, me pregunto si ese despliegue no tendrá influencia, en cierto sentido melasta, sobre los jóvenes pintores. ¿Cómo van a interpretar esa impresión de aparente facilidad que pueden extraer tras una rápida, y tal vez además, superficial, visión de conjunto sobre mis telas y mis dibujos?

Siempre trate de disimular mis esfuerzos, siempre desé que mis obras tuvieran la liviandad y alegría de la primavera, que no permite jamás entrever el trabajo que costó. Temo pues que los jóvenes al no ver sino una aparente facilidad y cierta negligencia en el dibujo, usen eso como una excusa para librarse de cierta disciplina y esfuerzo que juzgo muy necesarios.

Algunas de las exposiciones que he tenido ocasión de ver en estos últimos años me han hecho pensar que los jóvenes evitan la lenta y penosa preparación necesaria a cualquier

* Prefacio en inglés publicado en el catálogo de la Exposición *Henri Matisse, retrospektiv exhibition of paintings, drawings and sculpture together with the artist*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 1948. El texto francés que aquí se traduce es el que aparece en el catálogo de la Exposición *Henri Matisse - les grandes gouaches découpées*, Paris, Museo de Arte Decorativo, 1961.

pintor, y que tienen la pretensión de construir sólo con colores. " Ese lento y doloroso trabajo es indispensable. En realidad, si un hermoso jardín no ha sido cultivado, abonado y cuidado en la época necesaria, no daría ese resultado de belleza que vemos. ¿No es necesario acaso primero limpiar y cuidar la tierra y luego cultivar ese suelo en cada estación del año con rigores diferentes?

Cuando un artista no supo preparar su período de desarrollo mediante un trabajo que sólo tiene un vínculo lejano con el resultado final, tiene poco futuro, o cuando un artista que se supone "llegado" no siente la necesidad de volver por noche un momento a una disciplina primera, comienza a dar vueltas en redondo: se repite indefinidamente y ese laberinto de indefiniciones hará que su curiosidad se extinga.

Un artista debe poseer a la Naturaleza. Debe identificarse con su ritmo mediante esfuerzos que le permitan adquirir maestría gracias a la cual en un futuro podrá expresarse en su propio lenguaje.

El futuro pintor debe darse cuenta de qué es lo que le resulta útil para su desarrollo — dibujo e incluso escultura— y eso le permitirá identificarse plenamente con la Naturaleza, incorporándose a las cosas (ahí está lo que yo llamo Naturaleza) que estimulen sus sensaciones. Creo que el estudio es absolutamente esencial. Si el dibujo procede del Espíritu y el color proviene de los sentidos, hay que dibujar y estudiar con seriedad para cultivar ese Espíritu y ser capaz de conducir, de llevar al color por los senderos del Espíritu. Esto es lo que ardo en deseos de gritar cuando veo el trabajo de jóvenes para quienes pintar constituye una aventura cuya única meta está en la búsqueda y encuentro de algún *manejado* de cuadros que los lance por el camino de la celebridad. "No es sino después de años de preparación que el joven artista tiene derecho a acceder a los colores, no a los colores como medio de descripción, sino a los colores como medio de expresión íntima. Ahí es cuando puede esperar que las imágenes e incluso los símbolos que emplea puedan ser el reflejo de su amor por las cosas, reflejo en el cual él puede tener confianza, si es que ha sido capaz de llevar hasta el final su

educación con pátetea, y sin autoengañarse. Entonces usará los colores con discernimiento. Los situará de acuerdo con un dibujo natural, informal y concebido en su totalidad y que brotará directamente "de su sensación, eso le hizo decir a Toulouse-Lautrec al final de su vida: "La fin, yo ya no se más dibujar". Un pintor que se oírta piensa que se pinta con el corazón. El artista que cerró su etapa de aprendizaje también en piensa que pinta con su corazón. Sólo este último tiene razón porque sabe que su entrenamiento y disciplina, el trabajo que se impuso le permiten aceptar y dominar los impulsos.

Mi finalidad no es enseñar. Sólo quiero que mi exposición no provoque falsas interpretaciones en quienes tienen aún que hacer su camino. Quisiera que las gentes supieran que no se puede entrar en el color como quien entra en un molino: hay que observar una severa preparación para ser digno de él. Pero, ante todo, hay que poseer el don del color como un cantante debe básicamente poseer voz. Sin ese don no se puede ir a ninguna parte y no todo el mundo puede decir como el Correggio: "Yo también soy pintor". Un colorista deja su sello incluso en un simple dibujo al fumino. Mi estimado señor Clifford, voy terminando mi carta. La empecé y se la envío para decirle que me doy cuenta de todo el trabajo que usted se toma por mí en este momento. Me doy cuenta de que obedeciendo a una necesidad interior, he expresado lo que siento minutamente sobre el dibujo y el color así también como la importancia enorme que tiene la disciplina en la educación de un artista.

Si usted cree que todas estas ideas pueden ser de alguna utilidad, úselas, y haga de esta carta lo que usted considere mejor.

Estimado señor Clifford, una vez más, reciba usted todo mi reconocimiento.

HENRI MATISSE LES HABLA*

Desde hace cuarenta años vivo con un gran vaciado en yeso de la estatua argiva *Cleobis*.

Esta figura, que es más grande que el "natural", con formas de apariencia rígida, miembros paralelos, en la que se ve la influencia egipcia — ¡qué fuerza e influencia tiene! —, con una vida interior más condensada y profunda que la de la escultura egipcia, más humana también, esta figura es la que señala el origen del sentimiento griego del cual descendemos.

Durante diez años gué alrededor de ella en mi jardín. Estaba colocada a un costado del césped y rodeada por troncos de árboles. Era muy hermosa.

Cuando su cabeza y sus hombros sufrieron los embates de lluvias e inviernos la pasé al taller para que no se arruinara totalmente y finalmente, aquí, en Niza, nos volvimos a encontrar.

Ella y yo, en estos cuarenta años no nos hemos abandonado. Y el gran interés que yo sentí al comienzo con el tiempo ha ido aumentando.

Hace poco, durante una noche de insomnio, desde lo fondo de un sillón, me sorprendí a mí mismo contemplándola inconscientemente, y el perfecto silencio de esa hora ayudaba en verdad a nuestro acercamiento.

Como en cada uno de aquellos momentos, en que involuntariamente me paraba ante ella, estatua en yeso, reveladora de tantos tesoros, sus excepcionales calidades me volvieron a subyugar. No me reveló nuevas bellezas, sino que los antiguos descubrimientos aparecieron con mayor

* *Notts*, N° 8, marzo de 1950.

intensidad y hondura que en anteriores encuentros.

Quizá con ese renovado interés me prometí sinceramente comulgar aún con ella, diuinando en mano, no dudando de que ella aumentaría y alimentaría mis ansias y que también sería fuente de futuras revelaciones.

Comprendí entonces el gran beneficio que la sensibilidad de un artista puede extraer de su encuentro con una obra clásica, incluso muy antigua, con la cual se sienten afinidades.

¿Cézanne, no lo encontró a Poussin?

Yo recordaba mis estudios hechos ante grandes esculturas clásicas. Esos estudios no produjeron dibujos agradables, pero esos dibujos llevan en sí "la revelación de intensos esfuerzos, que no son una culminación, en verdad, pero que representan un jalón de estudios aporvechables para seguir continuando la búsqueda.

Acabo de recibir la visita de Le Corbusier, espíritu disamiguido e inventivo, pleno de audacia arquitectónica y decorativa, que ha concretado con singular éxito.

Cuando se detuvo ante mi *Idontis nigra*, me dijo: "Déjeme mirar esta maravilla, la dibujé tantas veces hace diez años".

¿No es sorprendente esta declaración hecha por un artista que parecería haber partido de sí mismo?

Todo esto que aquí expongo sólo puede tener interés para algún artista en formación (aunque no estamos en formación, acaso, toda la vida?)¹⁷ que buscare nuevas fuentes de inspiración en las cuales podría sentirse seguro porque su personalidad podría apoyarse en ellas libremente. ¹⁸ Podría agregar que es peligroso sentir la influencia de los maestros de mi propia época o de tiempos muy cercanos, cuyo lenguaje nos lleve al peligro de hacernos tomar la letra por el espíritu. ¹⁹ Los maestros de civilizaciones clásicas tenían un lenguaje muy completo para ellos, pero tan diferente del nuestro que al menos estamos preservados de una imitación demasiado literal. Influidos por ellos, estamos obligados a crear un nuevo lenguaje, ya que el de ellos nos impide un desarrollo completo de la idea y nos cierra demasiado rápido sus puertas.

Cézanne decía: "Desconfíen de los maestros influentes".

Cézanne podía no temer estar influido por Poussin ya que estaba seguro de no tomar lo externo de Poussin, mientras que cuando sentía la influencia de Courbet, como la sentían los pintores de su época, su trabajo sentía en demasía la fuerza de Courbet y la expresión de Cézanne se encontraba entonces limitada por el oficio de Courbet. Y entonces, pasado este periodo, todo ese grupo de pintores se fue hacia otro lado. Courbet hacía una pintura negra y los impresionistas, al comienzo sus imitadores, usaron los colores del arco iris.

Cuando se imita a un maestro, el oficio de éste encierra al imitador y forma en derredor de él una barrera que lo paraliza. Esta idea habría que repetirla hasta el cansancio.

EL TEXTO*

Después de haber decidido que mi exposición en La Maison de la Pensee en París¹ sería mi última manifestación dentro de ese género, acepté sin embargo hacer esta importante exposición en Japón, pues el señor Hazama me habló del interés que ella podría tener para los estudiantes y artistas plásticos de su país.

Dado el lugar que los artistas japoneses tuvieron a bien atribuirme hasta ese día, creí que era mi deber aceptar su invitación y es así como reuní para esta exposición pinturas y dibujos que muestran de manera retrospectiva mi actividad.

Espero que los estudiantes que la vean puedan darse cuenta de que el interés principal de mis obras se busca en la observación atenta y respetuosa de la Naturaleza; como espero que también capten la dualidad de los sentimientos que ella me inspiró, más que un cierto virtuosismo, que proviene casi siempre de un trabajo honesto y constante.

Habría que insistir siempre sobre la necesidad que debe tener un artista de la perfecta sinceridad con que hay que enfrentarse y encarar el trabajo. Esa sinceridad es la única que puede dar al artista el enorme coraje que necesita para aceptar el enfrentamiento con modestia y humildad.

Sin esa sinceridad,² sostén del artista, éste no puede sino caer de influencia en influencia, y entonces se olvida de ubicarse sobre su propio terreno, en el cual debe apoyar y cr-

* Prefacio del catálogo de la Exposición *Henri Matisse* (Tokio, Museo Nacional, 1951).

mentar las características peculiares de su personalidad.²⁶ Que los jóvenes artistas no olviden que la atracción de ese terreno se dirige a su corazón y raramente concuerda con las preocupaciones de la existencia.

Y ese artista debe, sin embargo, conciliarlas sin perder la plenitud de sus posibilidades.

MENSAJE A SU CIUDAD NATAL.*

Mis conciudadanos del Cateau a quienes abandoné temprano en mi vida para ir hacia donde mi destino me llevaba, han quedado honrando mi vida de trabajo con la creación de este Museo.

A pesar de diferentes e importantes obstáculos, no quise sustituirme a este honor insignie. Considero este acontecimiento como la consecuencia de una vida durante la cual fui conducido, pero en la que jamás conduje.

Orientado, no se por qué hacia el camino de las Bellas Artes, y salido de un medio donde no había razón para el impulso hacia esa ruta, fui como llamado a esa labor tras haber tenido otras ideas sobre qué ocuparme e incluso dedicar mi tiempo a una vida completamente diferente. Vine a París y durante un año asistí a la facultad de Derecho sin sentir el deseo de visitar museos, ni siquiera el Salón Anual de Pintura, y en lugar de mi ocio o dedicaba a diferentes distracciones. Provisto de ese pequeño diploma que había venido a buscar a París, volví a mi provincia donde trabajé por un tiempo largo en un estudio de abogado. Después, en el transcurso de una convalecencia, bastante larga, pasada en Bohain, siguiendo no solo los consejos de un vecino, sino su ejemplo, ante los modelos de una caja de pinturas que me había comprado mi madre. Mi trabajo, que tenía algo como para destacarse, debía contener un poco de mi emoción.

Debante mis estudios en el Liceo Henri Martin mostré ciertas aptitudes en las clases de dibujo, también se destacaba mi amigo Émile Jean, con el cual, sin habernos puesto de

* En oportunidad de la inauguración del Museo Heno Matisse en Cateau (Norte), el 8 de noviembre de 1952.

acuerdo, nos encontramos en los cursos de la Escuela de Bellas Artes. Nuestro encuentro fue casual, como al azar, ya que veníamos de medios diferentes: él era hijo de un maestro y en cierta manera, su orientación era natural, pero yo, que era hijo de un comerciante en granos y con la casi obligación de suceder a mi padre, debido a la fragilidad de mi salud, derivé mis estudios de derecho hacia las Bellas Artes.

Con el sentimiento constante de la importancia de mi determinación, y a pesar de la certeza de estar en mi verdadero camino, donde me sentía cómodo y en mi ambiente, tuve y sentí miedo, y eso que era bien distinto de aquel horizonte limitado de mi vida precedente.⁴⁴ Y a pesar del temor comprendí que no podía volverme atrás. Arremetí "ciegamente" en el trabajo con un lema que había observado y conservaría toda mi vida: *¡A trabajar!...*⁴⁵

Como mis padres,⁴⁶ me puse al trabajo, impulsado no sé por qué, como empujado por una fuerza extraña a mi vida de hombre normal...

¿Por qué esta gran excepción hecha por el destino para mí?

Fue durante la creación de la Capilla de Vence cuando me descubrí a mí mismo y comprendí que toda esa labor encaminada de mi vida estaba destinada a la gran familia humana a la que debía, por mi intermedio, serle revelada un poco de la fresca belleza del mundo.

Yo era sólo un médium.

Y como dándole al César lo que es del César, ayudé a esta ciudad del Cateau a crear ese Museo. Y una parte del resultado de una vida de trabajo que me fue impuesta por el destino está pues allí, justamente bien ubicada.

Agradezco a la ciudad del Cateau haberme elegido

HAY QUE MIRAR LA VIDA CON LOS OJOS DE LA INFANCIA*

Crear es propio del artista, allí donde no haya creación, el arte no existe. Pero uno se equivocaría si se le atribuyera ese poder creador a un don innato. En materia de arte, el creador auténtico no es solamente un ser dotado sino que es un hombre que supo ordenar un haz de varias actividades con miras a una finalidad, cuyo resultado es la obra de arte. Por eso, para el artista, la creación comienza en la visión. Ver es ya en sí una operación creadora, que exige un esfuerzo. Todo lo que vemos en la vida cotidiana sufre en mayor o menor grado la deformación que tendrían nuestros hábitos adquiridos y el hecho es tal vez más perceptible en una época como la nuestra, en que el cinematógrafo, la publicidad y las revistas nos imponen a diario una ola de imágenes hechas que son, en la escala de la visión, lo que el prejuicio es en la escala de la inteligencia. El esfuerzo necesario para poder desprenderse o liberarse exige cierto tipo de coraje, y ese coraje le es indispensable al artista que debe ver todas las cosas como si las viera por vez primera. Hay que saber ver la vida como cuando se era un niño. Y la pérdida de esta posibilidad impide la expresión de manera original, es decir, personal.

Para dar un ejemplo, pienso que nada le es más difícil a un verdadero pintor que pintar una rosa, porque para pintarla hay que olvidar primero todas las rosas pintadas. A los visitantes que venían a verme a Venice les planteé a menudo esta pregunta: "¿Vio usted los acantos, esos que están sobre el terrapén que borda la ruta?" Nadie los había visto. Todos

* Pensamientos recitados por Régis Jernoud, en el *Curso de la Unesco*, vol. vi, N° 10, octubre de 1953.

habrían reconocido a la hoja de acanto en el capitel corintio, pero en la realidad el recaerido del capitel impedía ver el acanto. Ése ya es un primer paso hacia la creación, ver cada cosa en su verdad supone un esfuerzo constante.

Crear es expresar lo que uno tiene en uno mismo. Todo esfuerzo auténtico de creación es interior. Y es necesario también nutrir la sensibilidad, el sentimiento, cosa que se hace con la ayuda de los elementos que nos ofrece el mundo exterior. Aquí interviene el trabajo gracias al cual el artista incorpora, y asimila gradualmente, ese mundo exterior, hasta el punto de que el objeto que él dibuja¹⁸ sea parte de él mismo, hasta el punto de que él lo tenga en sí y pueda proyectarlo sobre la tela como su propia creación.

Cuando pinto un retrato, tomo y retomo mi estudio, y cada vez es un nuevo retrato el que hago: no es el mismo corregido sino otro que cada vez recomienzo. Y cada vez es un ser diferente que veo en esa misma personalidad. He tratado a menudo, para completar o agotar mis posibilidades de estudio, de recurrir a fotografías de esa misma persona en edades distintas: el retrato definitivo, el resultado final, podrá mostrarlo más joven o bajo otro aspecto que el que ofrecía en el momento en que posó, porque es ese aspecto el que se me habrá aparecido como verdadero y más revelador de su personalidad.

La obra de arte es, así, la culminación de un largo trabajo de elaboración. El artista extrae de su entorno todo lo que puede ser alimento de su visión interior, y lo hace de manera directa cuando el objeto que dibuja debe figurar en su composición, o bien lo hace por analogía. Comienza así, para él, un estado de creación. El artista se enriquece interiormente con todas esas formas de las cuales se hace dueño, y a esas formas las ordenará en algún momento según un nuevo ritmo.

Es en la expresión de ese ritmo que la actividad del artista será realmente creadora, le será necesario, para alcanzarla, tender a un despojamiento antes que a la acumulación de detalles. Elegir, por ejemplo, en el dibujo, entre todas las combinaciones posibles, la línea que se revelará plenamente expresiva como si fuera mensajera de vida, buscar esas equiva-

lencias a través de las cuales los datos de la naturaleza se encuentran transpuestos en el ámbito propio del arte. En mi *Naturaleza muerta con magnolia* usé un rojo y transformé en verde una mesa de mármol y, por otro lado, me fue necesaria una mancha negra para evocar el reflejo del sol en el mar, todas estas transposiciones no fueron en absoluto electos del azar ni de ninguna fantasía sino la culminación de una serie de búsquedas luego de las cuales esos toques se me aparecieron como necesarios, y desde ya guardando el respeto por las relaciones establecidas con el resto de la composición, para conseguir la impresión que yo quería. Colores y líneas son fuerzas, y en el juego de esas fuerzas, en su equilibrio, reside el secreto de la creación.

En la Capilla de Vence, que es la culminación de mis investigaciones anteriores, tente la realización de ese equilibrio de fuerzas: los azules, los verdes, los amarillos de los vitrales, componen en el interior una luminosidad que no es en realidad ninguno de los colores empleados y es a la vez el viviente producto de su armonía, de sus relaciones recíprocas; este colorido luminoso estaba destinado a jugar sobre el campo blanco bordado en negro de la pared que está frente a los vitrales, y en ese muro las líneas fueron voluntariamente muy espaciadas. El contraste me permitió obtener de esa luz todo su valor vital y constituirlo en el elemento esencial, el que colorea, el calido, que anima este conjunto al que importa conferir una impresión de espacio ilimitado a pesar de sus dimensiones reducidas. En toda esta capilla no hay una línea ni un detalle que no contribuyan a afianzar esta impresión.

Y es en este sentido, creo, que se puede decir que el arte imita a la naturaleza por el carácter de vida que confiere a la obra de arte un trabajo creador. Entonces la obra surgirá fecunda y dotada de ese estremecimiento interior y de esa misma belleza resplandeciente que poseen también las obras de la naturaleza. Allí hace falta un gran amor capaz de inspirar y sostener este esfuerzo continuo hacia la verdad, una generosidad total y un despojamiento profundo que está en la genesis de toda obra de arte. Pero el amor, ¿no está acaso en el origen de toda creación?

NOTAS

Se inauguró el itinerario de la exposición desde Santiago de Chile el 14 de julio de 1910. Más tarde, Simon Bussy escribió una crónica donde describe sus impresiones ante los acontecimientos. La exposición de sus amigos, caricaturistas y el catálogo de la exposición en *Simon Bussy, crónicas*, Bessac y M., Museo de Bellas Artes, 1970).

Mausse le dejó a su cargo no en el momento de la operación. De acuerdo con los tres o cuatro años que necesitó para acabar un libro, "Puede darse por supuesto" Argon, 1977) y Vaccaro había caído en la febril infección en el transcurso del invierno 1937-38, Mausse le confió a Henry de Monthérent "Vaccaro que moría" dándole veinte o treinta días de licencia. No es posible haberlo podido pagar, escapar a ese mal virus que Argon no expuso. "Vaccaro es un muy buen recuerdo a su vida de la operación sobre la pregunta Monthérent. Si, pero yo hubiera querido a un hombre. He estado en la casa de una casa de vienes, una compañía de gestoras y un hombre que se había refugiado en su propia vida, se había retirado a la casa y no tener más ganas ni ansias de trabajar" (Monthérent, 1938).

Matisse era a esdruñu. Raymond Escholier "Siente un gran anhelo moral de esta intervención. El ideal de la vida es visto como de necesidad de su continuidad" (Escholier, 1956). En junio de 1949 le confió al padre Goutariet: "Me pareció que mi dibujo era como la respiración del mar". Fue en el momento en que se produjo su inesperada cura y que se sintió liberado (Goutariet, 1962). Matisse le comentó a un enviado de *Time*, en octubre de 1941, hablando sobre la Capilla de Vence: "De un modo muy interesante hebrado los misas. Raul Gurnow y Merding" pero estaba así que recibí de su influencia y no sé si si esto le da mi dibujo. El shock de la operación. En 1941 solo una vez venía a estar a punto de morir pero sobreviví y pensé que mis adentros. Matisse no estas muertos, pues? Comenzó a por delirio para decir lo que quise a Pollock en todo eso por lo que he estado un poco de todo esos años. Puede parecer que en julio no son mas de un obra que era pasado pero es exacto en lo que me de la vida en un momento. Me he sido de la vida en este momento por lo que he estado en un momento de la vida que me da el alma. Y le dice luego a Raymond Goutariet en respuesta al comentario que le hizo sobre la totalidad de la obra que de Matisse se trataba. Y no pense sobre como se a esta operación, lo que me queda de vida viene por añadidura, Cada nueva mañana es un nuevo placer que se repite con gran intensidad por como lo mis sentimientos y todo el sentido de un estado de vida no pense sino en la vida que voy a vivir una vez más. El sol, y en la posibilidad de trabajar todavía un poco más, incluso en condiciones difíciles" (Calot, 1965).

“El mismo nombre indomable que le convaria después de la guerra a su hijo Pedro. “No soy un enfermo, soy un mutilado” (comentado por Pierre Matisse en “H. Matisse mio padre”, *La Biennale di Venezia*, N° 26, diciembre de 1955) le dirá a Paul Martin en los años 1949-1950: “Soy como un caballo enganchado entre dos varas, tengo que avanzar” (Martin, 1955)

Salvo la primera frase,

“Durante 1942 Matisse trabajó en la liquidación de Roussell y su patrimonio creció vespertina. Los miembros de Naza contemplaban la posibilidad de una operación, pero los críticos como lo Labina o Geraco en Lyon en enero de 1941 fueron a revisarlo y lo salvaron, por suerte, de esta otra intervención (cf. supra, págs. 272 y sig.).

Matisse agregaba en esa misma carta, excusándose ante André Rousselle por no poder dedicarle más tiempo: “Espero que ustedes condescenderán, por eso le hablo con tanta franqueza, y cuento con su amistad para aceptar la implacable condición que me fue impuesta y mi aparente falta de sociabilidad”.

“La de la liquidación de Madame Dabun

“Matisse decía en 1947, hablando sobre el paisaje de Vence, sobre el cual André Marchand deploraba el desorden en el que los arquitectos se ocupan a ciegas. Pero en Versailles usted no podría pintar, mientras que aquí, en este desorden, es el pintor quien debe encontrar el orden (Marchand, 1947).

“Al padre Couturier le escribe el 17 de septiembre de 1948. “No puedo en absoluto vivir sin trabajo. Sin embargo sin el trabajo, pierdo mi equilibrio” (Couturier, 1962).

“Croquis.

Croquis

“De una carta de Matisse a Rouveyre sin fecha. “Paso la primavera enfermo. Estoy desolado porque no faltará mucho para la gran partida, lo digo sin tristeza”.

“A André Verdet en la primavera de 1952 le escribo: “Hay que observar mucho, y no se tiene sino una vida. No terminamos nunca” (Verdet, 1952)

¹ Matisse murió el 3 de noviembre de ese año.

² Transcrito por Paul Martin: "Mi vida ha seguido una curva armónica," *Le miroir de l'art* [de 1906] Matisse me hablaba de la muerte con la serenidad propia de aquellos que han culpado hasta el final a otros para la cual habían sido destinados. "Con tantas vicisitudes, pero con una armonía al fin. Ahora, que esto acaba a la vez, en el año una vez se termine finalmente" (Martin, 1955).

No crean que estoy en existencias ante lo que hago o hago. Tengo mis decepciones. Las a veces creo expresarme de algo cada momento y cuando, por más exacto que haya estado, se transformaba para una otra cosa. A veces, eso ocurre. Pero mi sinceridad es un testimonio (Verdet, 1952).

³ *Henri Matisse*. París: L'Éminé, 1957. Obra reeditada y considerablemente aumentada en *Matisse, ce vivant*. París: Librería Artuème Fayard, 1956.

⁴ *Antiquité à l'antique et à l'étranger*, perteneciente al Museo Nacional de Arte Moderno de París, organizado por *Leila* con ocasión de una Maeght. París: Matisse la trabajó hasta 1946.

⁵ He aquí otro ejemplo. Mostrándole a Verdet una gran composición mural de paredes recortadas, Matisse le dijo: "Hoy folloques, tuos un pajarito. Movimiento moderado que pongo la cabeza a un lado que usted ve ahí abajo, así adó, a la derecha, lo retiré porque introducía un movimiento violento. Ese movimiento falsaba la estructura en general. Un andante y un silencio por sí mismos decían: "Y luego. Había colocado a este caballo en la gran composición del jardín. Pero el movimiento musical de concha ya estaba quebrado, entonces, saqué el caballo." (Verdet, 1952).

⁶ Madame Matisse le contó a Raymond Eschouet: "En Niza en 1908 [...] se podía estudiar muy seriamente el violín y creo que era preguntando la razón, Henri me contestó: [...] "Si hay algo que temo es perder la vista y no poder pintar más. Entonces, pensé: Ciergo, tengo que renunciar a la pintura pero no a la música. Y como es poquita plata por patos y callos tocando el violín. Así me sería posible pagar el sustento" (Eschouet, 1951). Pero el trabajo de músico no es el único que por necesidad, o en un caso de apuro, o incluso con un cierto gusto, Matisse hubiera querido ejercer. Lo escribió Royce en su 912: "Me parece que entre algunos de los profesionales que me hubiera gustado seguir estaba el jockey, violinista virtuoso, cantante de ópera" (Schneider, 1970). Y le decía a L. Aragon: "Me hubiera gustado ser jockey pero nunca he sido capaz de montar a caballo. A las pocas horas, sin embargo, me quedaba en el aire. Mis piernas son cortas como para adaptarse al caballo. El precadero de la calle. ¡Cómo me las acomodé!" ("Matisse-en-France", Aragon, 1971).

4 "Actuo así: parto de una sensación recibida, mi sentimiento ya no cambia, quedo en el centro de una concepción y busco y ensayo todas las expresiones posibles hasta que encuentro una que me satisfaga por completo" (Gidel, 1965).

Matisse le respondió a Paul Lezanne el 22 de agosto de 1910: "Trabajo siempre así. Nunca busgo ni la belleza ni la ligereza. Siempre trabajo de como trabajo a mi ritmo, cuando recomienzo todo lo siento satisfecho, y nunca me siento satisfecho si no me esmero en el logro" (*Journal d'Henri Matisse*, t. XVI, París, "Mercure de France"). Matisse escribía el 20 de abril de 1952: "Trabajo tanto como puedo y lo mejor que puedo durante mi jornada. Debo mejorar y mis medios. Y luego si lo que hago me es bueno y yo soy responsable es que realmente voy a lo que puedo hacer mejor, recuperando en el camino la exposición de Henri Matisse. Año 60" (Exposición Museo Nacional, 1967). Michel Georges Miché Lacroix, esta reflexión: "Cuanto más te daspronto a ser desahogado me gusta más del todo, a veces era sólo por un cuarto de tono... eso le asombra. Pero nunca es os alburnes. Para este *Raplo de Europa* (1929), colección Cartoll, París) que es quiz un momento a lo por lo menos aquello que me gusta más a mí. Hacemos mil bocetos, si eres mil, puede usted. Heus y escrito Lezanne" ("Matisse", La Biennial de Venecia, diciembre de 1955).

Matisse decía a menudo a Aragon: "He trabajado durante años para que se diga 'Matisse no es sino esto'." "Matisse en France" (Aragon, 1951). Y al padre Coatanier: "Uno tiene que ser fiel a su verdad, Matisse no es sino esto. Y eso no se le puede que suba a uno a la cabeza." Y le dijo a Lezanne: "Durante toda mi vida mi única fuerza ha sido mi sinceridad." Y además: "Toda mi vida he sido perseguido por unas palabras de Coatanier. La verdadera obra maestra debe poder ser reconocida por un segundo se que no la sud el piquete de los nervios o del azar. Destruyendo muchas cosas con motivo de estas palabras, y ahora me siento libre de hacer lo que yo quería." (Coatanier, 1962). André Verdet le dijo: "Y si cree usted con tanta enorme valor a la sinceridad en la obra de arte." a lo que contestó Matisse: "Arte no es un problema de invención. Arte debe ser medido de acuerdo con la emoción misma del hombre. Sin sinceridad no hay obra auténtica. Cuando se me pregunta y responde, yo me voy siempre haciendo la cosa, o haciéndola hecha. No puedo contradecirme. Soy sincero y esta sinceridad es un equilibrio. Pienso también en Coatanier que dijo: Una verdadera obra maestra es algo que se puede reconocer para probar que no es un piquete de los nervios o del azar. Esto también forma parte de la sinceridad. Como también es la base de todo. Lo que se repasa, un boceto es mi personalidad" (Verdet, 1952).

André Verdet le preguntó una día: "La necesidad de la obra de arte comienza a germinar allí donde el individuo se da cuenta de una caren-

460

car" a lo que Matisse respondió: "Comienza cuando el individuo toma conciencia de su hastío o de su soledad, y siente la necesidad de actuar para encontrar de nuevo su equilibrio". "¿La obra de arte refleja al artista?" "La obra es a emanación, la proyección de uno mismo. Mis dibujos y mis telas son parte de mí mismo. Su conjunto constituye Henri Matisse. La obra es un esquema expresado, perpetuo. Podría decirse también que mis dibujos y mis telas, son mis verdaderos hijos. Cuando el artista muere, ya está desdoblado. Hay vidas de artistas que son cortas. R. Lich, Van Gogh, Gauguin, Sentas son un ejemplo. Pero esa gente se veía por completo. Son muchos representados. Es decir, que no es una ley de vida y el artista debe en ocasiones tratar de expresarse en su totalidad, desde sus comienzos. De esta manera, me refiero a Braque, a Picasso, a Matisse, a Van Gogh, a Gauguin, a Sentas, siempre un eco en las generaciones futuras" (Verdet, 1952).

"Pienso que en Bonnard nació un hombre nuevo cuando murió Martha, su mujer. Antes era un inquieto. Vivía con miedo—ella, a sus sedas, a sus orfezas. Ella lo alejaba de todo el mundo. Y así, cortado, me atrapaba y se que cuando Matisse se ocupó de su pintura de tal manera, Debo de haberle parecido inofensivo" (Danberville, 1958).

"Según a que era un dios del Olimpo—un Júpiter—. ¿Qué tipo este Maillol. ¿Que carácter. Le decía siempre a su hijo—ne l'abais que saber pravar se de manuteca en la vida—que la economía era a su fuente de independencia. En realidad, Maillol debía de creer que su plata estaba reponiéndose en los bloques de mármoles o en vaciados de bronce que en los gastos de la vida diaria. Recuerdo que al finalzer una de mis visitas a Colombe, la señora Maillol le dijo: Ya que tu amigo está aquí, ve a ver a la tienda con él y compráse lo que te hace falta, lo indispensable". Y hacer Maillol compró un pantalón y calzonetas de algodón a un precio que ya o víde, pero que desafiaba cualquier competencia. Lo ve con su vieja capa comprada en Perpignan. Ya tenía perdido presencia y color. Se la veía dura, como si fuera de hierro. Parecía a las esc., mientras su obra artística es lo opuesto. El ascensio" (Danberville, 1958). Matisse le contó a R. Establier sobre su relación con Maillol, negando el parentesco entre las obras respectivas y una influencia que puede haber habido en la vocación de escultor del maestro catalán ejercida por él: "Cuando [...] Étienne Lertus [...], me lo presentó en su casa, trabajando en la mujer arrallada cuyo modelo está colocado en el pino del circunador de la Municipalidad de Perpignan [...]. Lo ayude en el moldeado y en el vaciado. No le sugerí nada, pues en su carrera de escultor. Yo había hecho escultura o reponiéndolo antes de conocerlo a Maillol. Le había hecho como complemento de estudio para poner orden y disciplina en mi cerebro. La escultura de Maillol y mi trabajo no tiene ninguna relación. Nunca hablamos de este tema. Pues nosotros nos comprendíamos, Maillol trabajaba para la masa como los clásicos y como yo mismo, con el airesco, como los Renacentistas. Maillol no se senta

atrayido por los riesgos y yo en cambio recibía su llamado. No quería aventurarme" (Escorcia, 1966). Sobre el tema *riesgos*, el padre Conturier recuerda una conversación que tuvo con Matisse en junio de 1951. Al decir que cada vez que una obra parecía acabada, a punto, él se decía "necesario un esclarecimiento de los riesgos". Yo le pregunté si al hacer eso no podía aumentar el trabajo. "Sí, me dijo, me lo ocurren y varias veces. Pero hay que correr riesgos. Solo que no todo el tiempo lo he hecho para correr riesgos, una vez en vida". Yo le pregunté si todos los artistas, incluso los menos dotados, deben en su momento correr riesgos. "No me digas, no los que no han sido buenos papeles en la vida. Y entonces cada uno debe ellos? Los deben ayudar a los otros" (Conturier, 1962).

"La sensación que produce el palpar... era una hermosa jovencita, una modelo perfecta. Yo palpaba su cuerpo, mis manos acariciaban sus formas, y después yo llevaba a la ancilla el equivalente de la sensación recibida" (Verdet, 1952).

"Es muy mal colocado para hablar del arte de los pintores más jóvenes. Lo sé bien porque cuando joven tampoco lo comprendí. [...] No tengo opinión sobre el Surrealismo. Es demasiado difícil juzgar a la juventud. Todos hacemos temblo de lo que nos sentimos capaces" (Howe, 1949). Matisse respondió en 1951 a la pregunta "¿Frecuentemente te maravajas, te rueras a la luz y el vigor que ama la suya?" "No sé, hay que esperar. Los escarros de los potrillos en la largada no nos dan el resultado de la carrera. Tengo la idea de que muchos, entre estos jóvenes, están sobre todo en busca de ánimos. No es suficiente escalar la vida, pero no se su capacidad. Hay que ir al fondo" (Leprie, 1950). Estaban Picasso y Matisse comentando reproducciones de cuadros de Jackson Pollock y de otros pintores norteamericanos. "Tengo la idea de que soy incapaz de juzgar este tipo de pintura por la simple razón de que no se puede juzgar objetivamente lo que viene detrás de uno. Se puede apreciar a los maestros clásicos, quizás a los otros pintores. Entre los jóvenes como yo, la pintura que uno ve, haya olvidado el todo, en uso, se me ha olvidado. Pero desde el momento en que él ignora todo lo que para mí es pintura, ya no lo entiendo. No puedo juzgarlo más. Me sobrepasa [...]. Veá usted, es muy difícil comprender a la generación siguiente. Poco a poco y avanzando en la vida uno crea no sólo una obra sino la doctrina estética que la define. Establece sus propios valores y se la sitúa dentro de una concepción, una idea, a solas. Entonces es muy difícil comprenderla, sólo cuyo origen está más allá de nuestro punto de vista. Cuando uno nos muestra los escarros, el movimiento pictórico nos contiene un momento, nos absorbe y somos nosotros mismos en la carrera. Después la historia sigue, nos sobrepasa, nos desecha y nos recuerda los más" (Gillot, 1965). Matisse le dijo a Conturier: "Uno no ve lo que está tratando, sino cuando brota" (Conturier, 1962).

" Matisse le contestó a una admiradora que se maravillaba de encontrarle tan a la mano y tan simple: "La próxima vez que usted me diga una cosa parecida no la recibiré más. ¿No le había acaso advertido en mis cuadros?" (Verdet, 1952)

Matisse le decía a Clara Mac Chesney en 1913: "Para mí, un cuadro es sólo un decorativo" (Mac Chesney, 1913). Le decía también a Georges Duthuit: "Expresión y decoración no son sino una sola y misma cosa, esseguido, es como está condensado en el primer" (Fscholier, 1956). A André Lepard le comentaba: "Es un grave error de juicio atribuir un sentido personal al término decorativo. Al comienzo hay que ser decorativo. La sustancia en sí misma alcanza, necesita una envoltura." André Lepard define lo decorativo como "todo lo que no es persecución exclusiva de la cuestión naturalista. En este sentido, la pintura bizantina y la pintura renana son decorativas, en este sentido también lo es la pintura de Matisse", y éste le contestaba: "Pero de acuerdo con usted" (Lepard, 1951). Pero le respondió a Somerset Maugham en una oportunidad que éste le dijo: "Sabe usted, yo comparto cuadros para adornar mi casa." Matisse: "Eso va es decoration. Y eso no tiene nada de importante." (tomado de *Peretyjovny Pleasure*, Londres, Heinemann, 1962)

22 En Vence

"Nuestra época es favorable a nefas para la creación artística", le preguntó André Lepard. "Yo respondería solamente esto: la creación artística no adquiere calidad sino cuando supera grandes dificultades" (Lepard, 1951)

Le contestó a André Verdet en 1954: "Digámosle a los jóvenes artistas que la labor del pintor no tiene nada que ver con el dilematismo, y que este trabajo está absolutamente rendido con la idea de las modas, del bñññ de la especulación. La conciencia del artista es un espejo puro y fiel, donde debe poder reflejar su obra, cada mañana, sin temor de ruborizarse. La responsabilidad permanente del creador hacia sí mismo y hacia el mundo no es una palabra hueca: al ayudar al universo a construirse, el artista mantiene su propia dignidad" (tomado de Fscholier, 1956).

Le contestó a padre Conturier, el 14 de mayo de 1939: "Hay un mundo con nosotros, todas las cosas, las plantas, los árboles, los animales. Los hombres, y es a ese dibujo al que hoy que está intentó" (Conturier, 1962).

"Sí, sin duda es necesario leer "pero los dibujos llevan en sí" o también, "pero esos dibujos llevan"

"¿Cree usted que la colaboración del pintor podría mejorar para mejorar, las pintadas en colores", y a esta pregunta leclapó André Lepard, Matisse:

pintor "en formación durante toda su vida", respondió en 1951: "tengo casi la plena convicción, pero no he vivido esa experiencia" (Lepard, 1951).

¹¹ "Creo en la necesidad de los museos. Las obras clásicas tienen valor ejemplar, son un verdadero apoyo y constituyen un elemento de comparación. Pero quede esto bien entendido: La cosa es, en un caso sólo, tener algo que pueda a los maestros unidos en una construcción. El de nuevo todo de ser de del mal y bien. Pero es a un precesor y que en nosotros podemos les y como elementos, a nuestro le aguje. En cuanto a la elección de una enseñanza, esta es función de valor del maestro y del valor del alumno. El grano crece según el terreno en el cual cae. El mejor grano no brota en la piedra. No podemos decir: ¿es o no un buen sa a su sangre de un lado? (Lepard, 1951)

¹² Matisse le respondió al padre Conturier, que le comentaba "la angustiosa situación de los jóvenes artistas de hoy que no saben ya cómo expresarse, puesto que al hacerlo lo harían con las palabras de Picasso, Matisse, Rouault o Braque": "A todas las generaciones les pasa lo mismo. Todo esto es cierto y es porque existe una pared que cada generación tiene que atravesar. Es porque hay un muro que, nos encierra, que uno busca. "Que acose a los jóvenes artistas angustiosos, aunque mucho. Rodin dice: "Hay que trabajar muchas horas todos los días". Y a uno a sus discípulos, que le pregunta que ha nacido o recién nacido, el joven artista no responde. No he trabajado, pero he reflexionado mucho. Rodin lo miró y dijo: "Desconfía de él. A los veinte años se tienen muchas cosas pagadas en la cabeza. Hay que trabajar con modestia." (Conturier, 1962).

¹³ En 1950

¹⁴ Al padre Conturier le dijo en junio de 1951: "Viví siempre sin miedo para no enredarme; no era tan astuto".

¹⁵ "Hay que ser más fuerte que los propios dones, ... No se puede proteger a los dones, porque los dones no se manifestarán en el arte. No se los conoce antes... Los dones son más fuertes que nosotros (Conturier, 1962)

¹⁶ Para concluir este punto en contradicción con las ideas que en 1925 confía a Jacques Guenne (cf. supra pag. 93), Matisse escribió en 1935 en *Testimony against Gertrude Stein*: "Estudiaba derecho y no la medicina, (cuando vino a París por primera vez) La cosa es que yo no estaba interesado en la pintura. Fue durante una convalecencia, después de una crisis de penicilina, yo vivía con mi familia, que me volvió a seguir el camino con pasatiempos, y fue así como comencé a pintar. Trabajé una semana de la semana, una a des de la de un día, me volví a ir a un trabajo".

¹⁰ [En el transcurso de mis primeras incursiones en la pintura] yo estaba libre, solo un poco tímido y también siempre un poco ansioso y abarrotado en las diferentes cosas que me obligaban a hacer (Diehl, 1954).

¹¹ Toda mi vida tuve miedo, el miedo de no cumplir con mi deber en mi vida (Gonturier, 1962).

¹² Todo lo que tengo viene de mis mayores: gente modesta pero animosa (Gonturier, 1962).

Matisse le respondió a André Verdet en 1932: "Hay que saber conservar la frescura de la infancia cuando se produce el contacto con los objetos, hay que saber preservar esa inocencia. Hay que saber seguir siendo niño toda la vida, aunque uno se es hombre, al extraer la esencia de su mundo de existencia de los objetos. Y no permitir que la existencia de los objetos limite la imaginación" (Verdet, 1962).

¹³ Matisse le respondió a Paul Martin en 1949-50: "El dibujo es la posesión. A cada línea corresponde una línea que llega con rapidez. Igual que en un abrazo se posee al otro con los brazos, la velocidad de posesión es más o menos fuerte según los seres, ya que hay quienes desean sin vigor" (Martin, 1955).

ÍNDICE

Biografía	9
Advertencia	21
Henri Matisse, por Gaston Diehl,	23
Cáncelador de la luz, por Georges Duthuit	28
El oasis, por André Masson	33
Matisse en la luz y la ducha, por Pierre Reverdy	36

Apuntes de un pintor

Presentación de Apuntes de un pintor, por Georges Desvallières	45
Apuntes de un pintor, 1908	47
Matisse interrogado por Apollinaire, 1907	57
Diálogo con Estienne, 1909	61
Notas de Sarah Stein, 1908	65
Notas	76

El oficio de pintor

Noticia biográfica, 1930	93
Conversación con Jacques Guenne, 1925	94
Entrevista con Pierre Courthion, 1931	102
Diálogo con Tériade, 1929	104
La vuelta al mundo de Henri Matisse. Entrevista con Tériade, 1930	109
Habla Matisse, 1952	119
Reflexiones transcritas por Tériade, 1933	128

Ideas comentadas por Tériade, 1936	130
Modernismo y tradición, 1935	132
Carta a Raymond Escholier, 1936	136
Notas	137

Sobre La danza, de la fundación Barnes

Notas sobre <i>La Danza</i> , de Merion	167
Entrevista con Dorothy Dudley, 1934	169
Cartas a Alexandre Romin, 1934	171
Carta al director del Museo de Arte Occidental de Moscú, 1935	180
Reflexiones transcritas por Gaston Diehl, 1946	182
Entrevista con Georges Charbonnier	183
Notas	185

El eterno conflicto del dibujo y el color

Divagaciones, 1937	191
Notas de un pintor sobre su dibujo, 1939	193
Notas de Matisse sobre los dibujos de la serie <i>É nus</i> y <i>Élémentaux</i> , 1942	197
Carta a André Rouveyre sobre el dibujo del árbol, 1942	199
Reflexiones sobre el dibujo del árbol, referidas por Louis Aragon, 1942	203
La exactitud no es la verdad, 1947	205
Retratos, 1954	208
El eterno conflicto del dibujo y el color, 1940-1947	211
Testimonio, 1943	227
Sobre el color, 1945	229
Funcion y modalidades del color, 1945	232
El negro es color, 1946	235
El camino del color, 1947	236
Notas sobre el color	238
Reflexiones sobre el color	240
Notas	241

Cómo hice mis libros

Cómo hice mis libros, 1946	261
Ideas sobre ilustración de libros	264
Cartas a Simon Bussy, sobre la ilustración de <i>Ulysses</i> de James Joyce, 1934	266
Cartas a diferentes destinatarios sobre la ilustración de Ronsard, 1941-1947	269
Entrevista con Régine Pernoud, 1950	281
Cartas a René Char sobre <i>El tiburón y la gacota</i> , 1946	281
Notas	286

Jazz y papeles recortados

<i>Jazz</i> , 1947	291
Carta a André Rouvieu sobre <i>Jazz</i> , 1947	297
Reflexiones citadas por André Lejard, 1951	299
Respuestas a un cuestionario de Gaston Diehl, 1949	301
Testimonios, 1952	302
Reflexiones aportadas por André Verdet	306
Esa moda de distinguir lo figurativo y lo no figurativo	308
Carta a Pierre Berès sobre <i>La coloma y la sirena</i> , 1954	310
Notas	311

La Capilla de Vence

Carta a Monseñor Remond, 1951	317
La Capilla del Rosario, 1951	318
La Capilla de Vence, culminación de una vida, 1951	320
Cartas sobre la Capilla de Vence, 1949-1951	323
Reflexiones aportadas por Rosamond Bernier, 1949	325
A distintos interlocutores sobre la Capilla de Vence	327
Comentarios sobre la Capilla de Vence recogidos por Marie-Alain Couturier, 1948-1952	332
Notas	338

Mensajes

Me parece estar en una segunda vida, 1940-1954	345
Entrevista con Léon Degand, 1945	372
Carta a Tériade, 1947	380
Carta a Henry Clifford, 1948	381
Henri Matisse les habla, 1950	387
El texto, 1951	390
Mensaje a su ciudad natal, 1952	392
Hay que mirar la vida con los ojos de la infancia, 1953	394
Notas	397



dente del color, distorsión de las formas y su sentido expresionista.

Desde 1920 hasta su muerte, Matisse pasó mucho tiempo en el sur de Francia, pintando escenas locales de colorido fluido y brillante. Cuando contaba con una edad avanzada se le encargó la decoración de la capilla de Santa María del Rosario en Vence, que terminó en 1951. Durante sus últimos años, debido a la dificultad de manejar el pincel se entregó al *découpage* (técnica de papeles pintados y recortados).

Matisse murió en Niza en 1954. Pudo gozar del más amplio reconocimiento internacional en vida, por parte del público, los coleccionistas y críticos y las nuevas generaciones de artistas. En 1952 se inauguró el Museo Matisse en su ciudad natal.



Henri Matisse evitó durante toda su vida sistematizar su pensamiento sobre el arte en una doctrina ordenada, convencido de que la personalidad de un pintor se manifiesta enteramente en sus telas. Pero llevado por los acontecimientos, o la simpatía, dejó algunas observaciones y juicios a ciertos testigos privilegiados de la elaboración de su obra.

Este libro reúne, junto con los *Apuntes de un pintor*, único texto accesible de *Matisse*, parte de su correspondencia, entrevistas y artículos dispersos e inéditos del gran artista. Este precioso material, que se ofrece al interés de los especialistas y de los aficionados en un solo volumen, constituye quizás una de las mejores introducciones a la pintura del siglo veinte.

ISBN 950-04-1880-0



9789500418805